MARTIN SCHONGAUER ALS KUPFERSTECHER

VON HANS WENDLAND

EDWIN MEYER BERLIN

MARTIN SCHONGAUER
ALS KUPFERSTECHER

MARTIN SCHONGAUER

ALS KUPFERSTECHER

VON

HANS WENDLAND

Mit 32 Abbildungen

BERLIN 1907

EDMUND MEYER VERLAG

Alle Rechte vorbehalten

THE GETTY CENTER
LIBRARY

VORWORT.

Die vorliegende Arbeit ist keine erschöpfende Monographie. Sie beschäftigt sich nur mit der Chronologie und Datierung der Kupferstiche Martin Schongauers und läßt alle anderen Fragen, soweit sie nicht zur Lösung dieser einen beitragen, prinzipiell außer acht. Da uns aber bei Martin Schongauer alle diplomatischen Hilfsmittel im Stich lassen, so war der Verfasser in der Hauptsache darauf angewiesen, aus den Verschiedenheiten der Werke selber ihre Folge zu bestimmen. Es machte also die historische Feststellung eine Art von Künstlermonographie notwendig, aber nicht umgekehrt. Ich betone dies deshalb, weil es mir nützlicher erscheint, an der Klärung eines historischen Verlaufes zu wirken, als meine Ansichten über Martin Schongauers Kupferstiche in die Welt zu setzen. Freilich bedingt hier eines das andere.

Von der Datierung der Werke Schongauers durch Kopien verspreche ich mir heute nach vergeblichen Bemühungen nicht mehr viel. Schongauer ist erst kopiert worden, als es verlohnte, ihn zu kopieren: als er Mode geworden war. Und da er jung gestorben ist, so werden die datierten Kopien auf die entscheidenden Jahre schwerlich ein Licht werfen.

Kopien nach Schongauer, die aus anderen Gründen von Interesse sind, will ich bei Gelegenheit veröffentlichen. In dieses Buch gehörten sie nicht.

Von den Gemälden brauchte ich nur die Colmarer Madonna zu erwähnen. Um aber nicht in den Verdacht einer ängstlichen und den Leser störenden Zurückhaltung zu kommen, so will ich gleich bekennen, daß nach meiner Überzeugung die anderen Gemälde mit Schongauer selbst nichts zu tun

haben. Sie lassen sich auch nirgend in seinem Werk unterbringen; nur die Maria im Rosenhag fügt sich zwanglos ins Ganze.

Anders steht es mit den Zeichnungen. Doch liegt mir daran, mich erst mit meinen Gegnern über die Kupferstiche, die allein gesicherten Werke, auseinander zu setzen. Denn herrscht erst über die Chronologie und Datierung der Kupferstiche eine gewisse Einstimmigkeit, so wird auch die Kritik der Zeichnungen keine großen Schwierigkeiten mehr machen.

Lesern, welche die literarische Form interessiert, sei gesagt, daß es sich bei dieser Publikation um ein Erstlingswerk handelt. Auch liegt die Entstehung dieser Arbeit schon einige Zeit zurück.

Die Abbildungen sind in chronologischer Folge in den Text eingefügt.

Berlin, im Herbst 1906.

Dr. Hans Wendland.

Inhalts-Verzeichnis.

Seite

I. Einleitung 1

II. Analyse des Werkes:

1. Die Kreuzigungen 6
2. Die Marien 20
3. Die Kombination der beiden Reihen 27

III. Kritik der Literatur 31

IV. Darstellung:

1. Jugendwerke 45
2. Werke im werdenden Stil 58
3. Werke im feinen Stil 71
4. Werke im reinen Stil 77
5. Werke im großen Stil 97
6. Die Ornamentstiche 111

V. Datierung des Werkes 117

VI. Verzeichnis der Kupferstiche in chronologischer Folge 125

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/martinschongauer00wend

EINLEITUNG

Schongauers Werden und Wesen wird dem Betrachter seiner Kupferstiche nicht so schnell deutlich wie Rembrandts Natur. Das hat erstens seinen Grund in der Zeit, wo der Künstler — wenigstens in Deutschland — noch für einen Handwerker, einen „Schmarotzer" galt und darum sich auch in seinen Bildern nicht so selbstbewußt, so persönlich geben konnte wie ein Rembrandt; dann aber auch in Schongauers eigener Natur. Schongauer war kein Revolutionär. Er hat der deutschen Kunst kaum eine Geste, geschweige denn ein neues Bildschema geschenkt. Vergebens suchen wir bei ihm nach dem merkwürdigen, so ganz persönlichen Bildgedanken eines Konrad Witz oder Lukas Moser. In der Wahl der Bildstoffe übertrifft ihn der Meister E. S. bei weitem an Vielseitigkeit, und gegen die Stiche des Wolfeggschen Hausbuchmeisters gehalten wirken seine Blätter geradezu uninteressant.

Wo also liegt Martin Schongauers nie bezweifelte große Bedeutung?

Er hat für die Bildtypen, Bildstoffe seiner Zeit eine Darstellungsweise gewonnen, die mit dem einen Hilfsmittel der Linie, der Strichzeichnung ein vollendetes Kunstwerk, ein abgeschlossenes Bild zu geben vermag. Das hat nicht der Meister E. S. getan, denn dieser verzichtet von vornherein darauf, mit seinen Strichen eine Wirkung hervorzubringen wie die eines Tafelbildes. Er charakterisiert nur die Erscheinungen,

indem er ihnen, so gut er kann, im Kontur nachgeht und dann die stehenbleibenden Weißen mit dunklen Lagen abmildert.

Darum wirken seine Blätter blaß, farblos. Man vermißt etwas, wird nicht warm dabei und findet dafür erst die Erklärung, wenn man ein koloriertes Blatt in die Hand bekommt. Nun erst eint sich alles zu einem lebendigen Ganzen — ich denke dabei an ein sehr fein getuschtes Blatt der großen Madonna von Einsiedeln im Berliner Kupferstichkabinett —, die Hauptsachen bekommen die ihnen gebührende Betonung, und der Hintergrund wird warm und geht zurück: die Zeichnung ist zum Bilde geworden.

Wie anders wirkt Schongauer auf uns! Wer vermißt in der kleinen Verkündigung an Maria den warmen Ton, in seiner Madonna an der Gartenmauer die räumliche Einheit? Klar und sicher ist Hell gegen Dunkel gesetzt und gibt jeder Wölbung eine unerhörte Modellierung, und über dem ganzen Blatte liegt ein warmer, metallener, zitternder Klang, der uns die Vorstellung eingibt von Sonne und farbiger Luft, von einem lebendigen Sein. Koloriert man diese Blätter, so werden sie verlieren, sie werden empfindlich an Tongehalt einbüßen, sie werden auseinanderfallen, die Farbe wird sie beleidigen.

Martin Schongauers Kupferstiche sind also keine farblosen Zeichnungen, sondern abgeschlossene Bilder, in denen Hell und Dunkel die Rolle der Farben spielt. Die Wirkung der Farbe in der Erscheinung ist also nicht ignoriert, sondern nur in die Ausdrucksweise, die dem Kupferstiche eigen ist, übersetzt. Schongauer hat also dem Kupferstiche seinen Stil abgerungen, ist also der eigentliche Erfinder des Kupferstiches oder wenigstens der erste Meister des Kupferstiches.

Diese Überlegung soll uns den Weg weisen, auf dem wir zum Verständnisse seines künstlerischen Werdeganges gelangen. Denn wenn Martin Schongauer der erste war, dessen Kupferstiche volle bildmäßige Bewertung beanspruchen dürfen, so muß er diesen bildmäßigen Stil selber aus sich heraus entwickelt haben, muß also mit Blättern begonnen haben, die diesen Stil noch nicht aufweisen.

Glücklicherweise handelt es sich bei den meisten Künst-

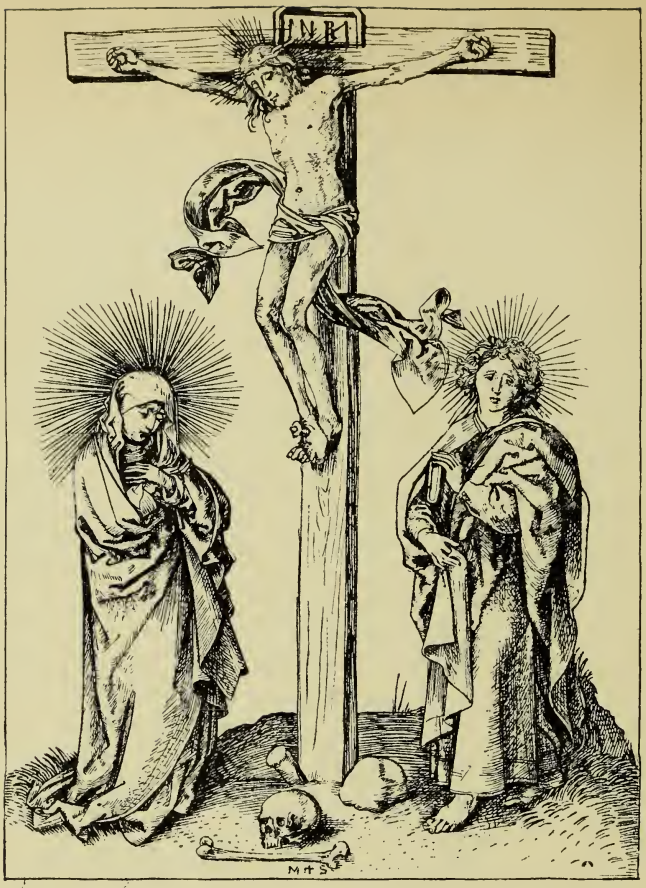
lern von Bedeutung nur darum, ihre Entwicklung richtig zu interpretieren, weil die Folge ihrer Werke uns durch Datierung, durch Überlieferung oder sonst irgendwie in den Hauptzügen schon bekannt ist. Und der einzugliedernde Rest macht meistens keine großen Schwierigkeiten mehr, wenn die richtige Interpretation des Feststehenden wirklich gelungen ist.

Anders bei Schongauer! Seine Kupferstiche sind weder datiert, noch im einzelnen so weit datierbar, daß sich daraus eine aufschlußreiche Entwicklung ableiten ließe. Wir wissen von keiner bedeutenden Veränderung in seinem Leben, und innerhalb seiner Werke bemerken wir auch nichts, was auf ein so einschneidendes Erlebnis hinwiese, wie das für Dürer die Reise nach Venedig war.

Schongauer ist wenig vor 1450 geboren und schon im Jahre 1491 gestorben. Seine künstlerische Laufbahn umfaßt also nicht mehr als zwei Jahrzehnte. Auch wieder ein erschwerender Umstand für seinen Biographen! denn so liegt Beginn und Ende seiner künstlerischen Tätigkeit ungewöhnlich nahe beieinander und läßt keine sichere Deutung zu aus den Wandlungen des Zeitstiles.

Diese Schwierigkeiten verboten es dem Verfasser, die Untersuchung der Schongauerschen Kupferstiche vorzunehmen in einer historischen Darstellung seines künstlerischen Lebens; denn eine solche hätte gerade das wichtigste Resultat, das zu gewinnen war, die Chronologie der Werke, zur Voraussetzung gehabt, und der Leser wäre in die üble Lage gekommen, die ganze Darstellung erst durchlesen zu müssen bis zum Schlusse, ehe er den Beweis für die Behauptungen am Anfange in den Händen hatte — und umgekehrt.

Andererseits war es aber dem Verfasser auch wieder zu sehr um die Entwicklung zu tun, als daß er auf die historische Darstellung verzichten konnte. So suchte er denn den Ausweg in einer Teilung der Aufgabe: er trennt die Auffindung der Chronologie von ihrer Interpretation, der Darstellung. Selbstverständlich war es nicht möglich, dieses Prinzip bis ins einzelne durchzuführen, und es mußten dem ersten Teile Be-



5

DIE KLEINE KREUZIGUNG. B. 23.

schränkungen auferlegt werden im Interesse einer geschlossenen Darstellung.

Aber den Verfasser konnten diese Schwierigkeiten nicht abschrecken. Gerade bei der Natur dieser Aufgabe kommt es so sehr auf die Prinzipien der Untersuchung, die ersten Fragestellungen an, daß dem Leser der eingeschlagene Weg nicht deutlich genug gemacht werden kann; denn die rechte Chronologie hat die rechte Analyse zur Voraussetzung, und in der Analyse schlummert schon die Darstellung. Diese wird daher den Leser nicht mehr überraschen. Doch begibt sich der Verfasser gern dieses Vorteiles, nimmt auch die Unzuträglichkeiten der Wiederholungen gern in Kauf, wofern sich der Leser nur mit dem experimentellen Teile ernstlich auseinander setzt.

Daß dieser stilistisch am schwächsten werden mußte, wird man ohne weiteres begreifen.

ANALYSE DES WERKES

Die Vielseitigkeit der Beziehungen verleiht den Vermutungen und Gedankenverbindungen, die überall der eigentlichen Untersuchung den Weg bahnen, eine große Beweglichkeit und Fruchtbarkeit, ein Umstand, der bei Naturforschern zuweilen der Ansicht Vorschub leistet, in den Geisteswissenschaften herrsche überhaupt weniger eine klar bewußte Methodik als eine Art instinktiver Intuition. Diese Meinung ist aber irrig. Das Glück des Instinktes ist in den Geisteswissenschaften ebensowenig ausreichend, wie in der Naturforschung, und es ist in dieser, wie die Beispiele eines Kepler oder Faraday zeigen, nicht minder fruchtbar wie dort. Wundt.

Die Kreuzigungen

Sechs Kreuzigungen hat Martin Schongauer gestochen. Es sind die Blätter, die Bartsch aufzählt unter den Nummern 17, 22, 23, 24, 25 und das von Bartsch nicht gekannte, bei Galichon[1]) zuerst erwähnte kleinste der Blätter.

Wir wollen die große Kreuzigung B. 25, das bei weitem berühmteste Blatt, zum Ausgangspunkte unserer Untersuchung wählen und mit B. 17 aus der Passionsfolge vergleichen.

---

[1]) Gaz. d. B. Arts 1859 III pag. 334.

7.

DIE MADONNA MIT DEM PAPAGEI. B. 29.

Hart am Bildrande der tote Crucifixus in Vorderansicht, dahinter die gebirgige Landschaft mit einer Ferne. Unter dem Kreuze rechts Johannes, links auf dem Passionsblatte fünf Frauen, auf dem großen Blatte Maria, die Mutter, allein.

Die große Kreuzigung. Ein mächtiger Balken steigt aus dem Boden und erhebt sich weit über den Horizont bis zum Bildrande. Hoch oben am Stamm windet sich der Gekreuzigte. Maria und Johannes sind unten in die Landschaft gestellt. Es ist nicht versucht, sie zu Christus in Beziehung zu bringen. Trocken und steif stehen sie da. Johannes mit beiden Händen ein Buch gegen den Leib pressend, Maria ohne Gefühl im Gesicht.

Die Landschaft schneidet in zwei scharfen, im spitzen Winkel sich treffenden Schrägen mitten durch das Bild und zerreißt den Zusammenklang zwischen oben und unten.

Die mächtigen Enden des Schamtuches flattern lustig in die Luft, und die herumfliegenden Engel, die die leeren Stellen oben ausfüllen sollen, sind ohne Gefühl für feinere Flächenteilung hingesetzt und lassen den Stimmungsgehalt vermissen, den die Szene fordert.

Alle diese Mängel weist die Kreuzigung aus der Passionsfolge nicht auf. Der Crucifixus, Johannes und die Marien sind zu einem Ganzen zusammengeschlossen. Der erste Blick fällt nicht mehr auf das Kreuz, sondern auf den Gekreuzigten. Er ist in reiner Vorderansicht gegeben und verdeckt den Stamm vollständig. Der Kontur ist nicht mehr die ausdruckslose Gerade des Baumes, das prahlende Gefält des Schamtuches, sondern die lebendige Linie des nackten Körpers. Und dieser Körper ist hineingezogen in die Landschaft bis zu den Hüften und so zu der Gruppe der Trauernden in Beziehung gebracht.

Die Landschaft ist dem Ganzen untergeordnet. Sie dient den Marien und Johannes als einigende, dunkle Kulisse, und sie senkt sich vom Bildrande auf Christus zu, so daß der Gekreuzigte frei und kraftvoll heraussteigt und ohne Mühe trotz der viel geringeren Höhe das Bild beherrscht. So ist er der Pfeiler, die Achse des Bildes. Streng symmetrisch ist sein

Kontur, während alle anderen Linien hin und her springen und sich hüten, diesen Hauptakzent irgendwie zu schwächen. Das Schamtuch ist schlicht und macht dem Nackten keine Konkurrenz, die Hügel der Ferne sind so einfach wie möglich gezeichnet aber unendlich präziser. Kurz wir erkennen in dem Blatte der Passion den reiferen Künstler.

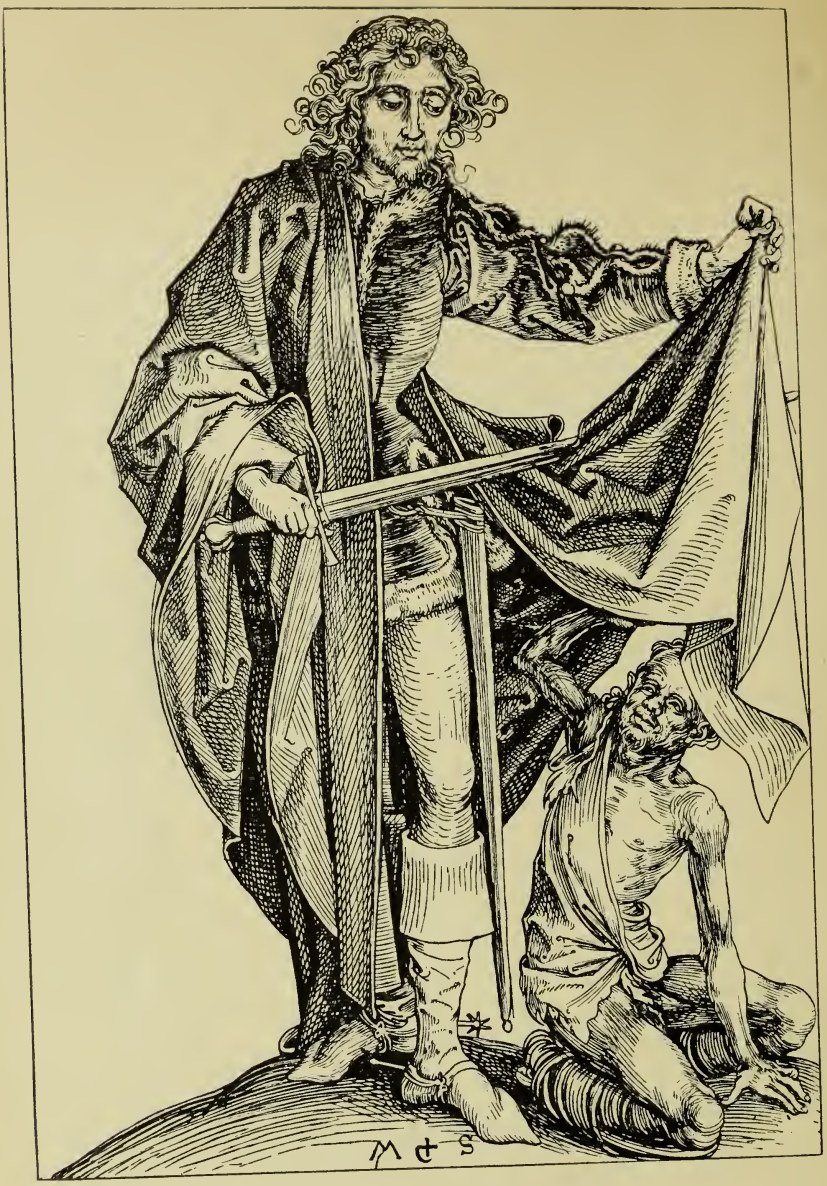
Aber vielleicht legen wir auf das Moment der Bildform bei Martin Schongauer ein zu großes Gewicht. Betrachten wir daher noch die Zeichnung.

Es wurde schon erwähnt, daß die Zeichnung der landschaftlichen Ferne auf B. 17 bedeutend vollkommener ist. Unsicher und ängstlich läuft auf der großen Kreuzigung die Linie der Berge. Die Schattierung mit lauter Pünktchen, dann wieder mit rohen Kreuzlagen, die ohne Gefühl für ein zarteres Relief neben blendende Weißen gesetzt sind, findet auf dem Blatte der Passion keine Analogie.

Verschieden ist auch die Zeichnung des Nackten. Über die ungeschickte Art, wie der Körper auf dem großen Blatte an das Kreuz gehängt ist, ist schon gesprochen worden. Es soll hier nur noch hingewiesen werden auf die verschiedene Zeichnung der Beine und Füße.

Man betrachte auf dem kleinen Blatte die ungemeine Ausdruckskraft im Umriß. Wie gleichgültig lassen uns dagegen die entsprechenden Linien auf B. 25. Wie geschickt hat Schongauer auf B. 17 das Motiv der übereinander genagelten Füße verbessert. Die rechte Ferse ist herausgedrückt und über den linken Fuß gelegt, so daß sich die beiden Füße in verschiedenen Ansichten dem Auge darbieten. Zugleich auch die Beine: das eine Knie ist durchgedrückt, das andere geknickt, und so entsteht ein Reichtum an Linien und Flächen, unter dessen Eindruck uns die Zeichnung auf der großen Kreuzigung roh erscheint.

Dort läuft der linke Körperkontur von der Taille bis zur kleinen Zehe ohne entschiedenen Ausdruck herunter. Nur ein Erlebnis auf dem ganzen Wege: das Kniegelenk, das langweilt, weil es das andere Bein fast genau so wiederholt. Der rechte Fuß ist verzeichnet.



15.

DER HL. MARTIN. B. 57.

23.

DIE GROSSE KREUZIGUNG. B. 25.

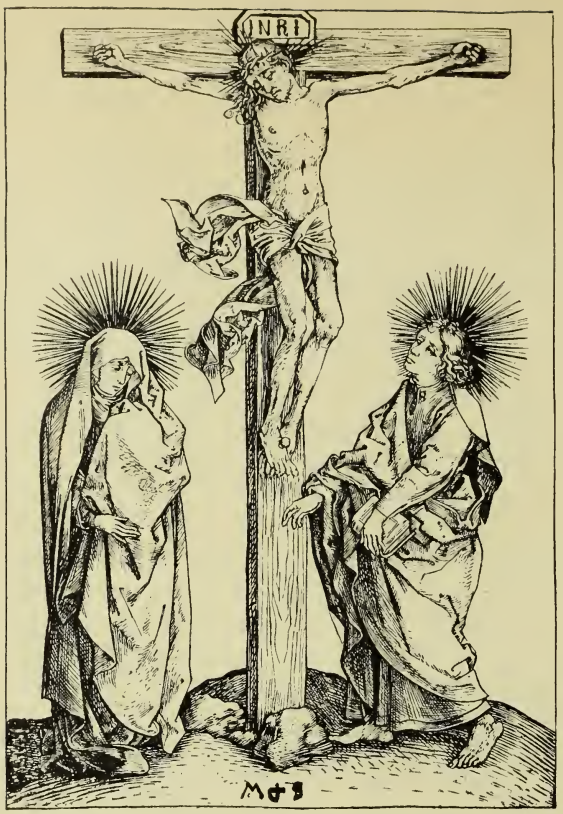
Da die erschöpfende Betrachtung der einzelnen Kupferstiche nicht die Aufgabe dieses Teiles der Arbeit sein kann, so müssen wir es uns versagen, noch weiter Argumente zu häufen für eine Behauptung, die bewiesen ist, sofern man überhaupt etwas stilkritisch beweisen kann. Wer noch zweifelt, möge bei dem bequemsten Vergleichspunkte, den beiden Johannes, weiter suchen, die Zeichnung aller Köpfe und Hände studieren oder einmal neben den Baum auf der großen Kreuzigung ein so unendlich zartes und feines Gewächs legen, wie es sich zwar nicht auf B. 17, aber auf anderen Blättern der Passionsfolge, wie B. 10 oder 18, findet. Wir aber wenden uns den anderen Kreuzigungen zu.

Schongauer hat drei Blätter dieses Themas von ungefähr gleicher Größe gestochen, es sind die bei Bartsch erwähnten Nummern 22 und 23 und der seltene, von Galichon zuerst beschriebene Stich.

Wenn wir — um die Untersuchung abzukürzen — bei der Betrachtung dieser Blätter die gewonnenen Gesichtspunkte zur Anwendung bringen, so folgt notwendig, daß B. 23 der früheste der drei Stiche gewesen ist. Alles nämlich, was wir bei der großen Kreuzigung zu rügen hatten, findet sich genau wieder auf diesem Blatte: der Körper Christi genau in derselben Stellung mit genau denselben Biegungen, die trauernde Maria wieder ganz ähnlich, ja wir beobachten sogar detaillierte Übereinstimmungen im Gefält. Schädel und Beinknochen machen sich breit im Vordergrunde wie dort.

Nur ist alles viel roher und ungeschickter; die Beine, die Füße Christi ausdrucksloser im Umriß, die Schraffierungen im Innern verraten eine geringere Kenntnis der Formen, das Schamtuch, dessen Enden nach rechts und links hin so aufdringlich wegflattern, daß man für Johannes und Maria fürchten möchte, nimmt der Erscheinung des Gekreuzigten den würdigen Eindruck; das Verhältnis zwischen Kreuzesstamm und Körper noch unvorteilhafter als auf B. 25, die Zeichnung des Gefältes flauer, man vergleiche die Marien.

Gegen B. 23 bedeutet die kleine Kreuzigung bei Galichon einen Fortschritt. Das Kreuz ist niedriger, Christus



25.
DIE KLEINSTE KREUZIGUNG.

senkt sich in die Gruppe der Trauernden hinein; das Schamtuch ähnlich wie auf der großen Kreuzigung, aber es flattert schon stiller. Der Körper Christi ist reicher in den Gelenken geworden, die Kniee sind bei gleicher Haltung des Oberkörpers und des Kopfes nach rechts hinübergenommen, und in den übereinander genagelten Füßen finden wir das erste Gelenk. Kontur und Innenzeichnung sind präziser als auf B. 23. Der Boden steigt zum ersten Male nach der Mitte zu gleichmäßig an, und auch in dem Johannes, der sich dem Kreuze zuwendet und die verlegenen Gebärden der Hände aufgegeben hat, erkennt man die ersten Versuche, einen Zusammenklang des Ganzen herzustellen.

Diese Fortschritte erscheinen uns allerdings nur gering, wenn wir auf die Kreuzigung B. 22 blicken. Ein prinzipieller Unterschied allen früheren Blättern gegenüber: der Körper Christi verdeckt das Kreuz, der symmetrische Umriß seines Leibes ist das Hauptthema geworden. Das verlangte jedoch eine straffere Haltung des ganzen Körpers, der in Knie und Hüfte nicht mehr so geknickt werden konnte. Bei diesem

Mangel an Biegungen in den Beinen ging auch das Fußgelenk wieder verloren. Unter dem Kreuze zum ersten Male Gruppenbildungen: rechts Pilatus auf Christus weisend mit einem Kriegsknechte, links die trauernde Maria von Johannes gestützt.

Diese Gruppe findet sich wieder auf der größeren Kreuzigung B. 24. Aber diese Ähnlichkeit besteht mehr in der Anlage, als in der stilistischen Durchführung. Der Wandel in der Zeichnung ist deutlich.

26.
DIE KREUZIGUNG MIT PILATUS. B. 22.

Die Modellierung hat etwas Kraftvolles bekommen, das sich wohltuend unterscheidet von dem noch zufälligen Beieinander der Striche und Pünktchen auf dem kleinen Blatte. Johannes greift fest zu und stützt die zusammensinkende Maria wirklich, die Verzeichnungen der Arme und Hände sind vermieden, Haltung und Gebärde der Frauen der Situation angemessen.

Wenn wir die Veränderungen an dieser Gruppe richtig interpretiert haben, so müssen wir auch in der Gestalt des Gekreuzigten einen Fortschritt nachweisen können, der jenem entspricht, und der zugleich auch in der Richtung weiter geht, die die bis jetzt gewonnenen Resultate vorzeichnen.

Wirklich erkennen wir überall Merkmale eines Stilcharakters, der große Verwandtschaften aufweist mit dem der Passionskreuzigung B. 17. Die Unsicherheit in der Modellierung des Nackten ist verschwunden, der Umriß des Körpers hat eine unerhörte Intensität des Ausdrucks bekommen. Das Kreuz hat die Form, die sich nur noch auf B. 17 findet. Die Ferse des Fußes ist herausgeholt durch ein leichtes Einknicken des rechten Beines, wodurch die Vorzüge in die Erscheinung treten, auf die schon oben hingewiesen wurde.

Was über die Landschaft des Passionsblattes gesagt wurde, gilt ebenso von dieser Kreuzigung: sie ist den Figuren untergeordnet, sie dient ihnen als wirksamer Hintergrund. Als ganz besonders gelungen empfindet man den geschlossenen Eindruck, der trotz den so verschiedenen Motiven für die Gruppe der sechs Kriegsknechte gewonnen ist.

So kann denn die letzte Frage bei der Chronologie der Kreuzigungen nur noch lauten: ist B. 24 vor oder nach B. 17 entstanden? Es fällt nicht schwer zu entscheiden, welchem der beiden Blätter die oben genannten Vorzüge mehr eignen.

Wo erfüllt die Landschaft besser ihre Aufgabe als einigendes Band aller Teile? Auf B. 17, denn dieses Blatt macht einen geschlosseneren Gesamteindruck. — Welches Blatt ist besser gezeichnet? Das Passionsblatt; ein Vergleich der das Kreuz umfassenden Magdalena mit dem Kriegsknechte, der ihr auf dem anderen Blatte entspricht, die zartere und feinere Zeichnung des nackten Körpers, aller Köpfe, des Lendentuches, des Erdbodens im Vordergrunde lassen darüber keinen Zweifel. Noch ein Detail: die Zeichnung des übergelegten Fußes. Der feine ausdrucksvolle Umriß sticht deutlich ab gegen gewisse Unklarheiten, kleine Unsicherheiten auf B. 24.

Somit ist in den sechs Kreuzigungen Martin Schongauers die folgende chronologische Reihe gewonnen: B. 23, B. 25, die Kreuzigung Galichons, B. 22, B. 24, B. 17.

Einige Beobachtungen, die natürlich nicht den Anspruch von Argumenten machen, seien noch angeführt. Legt man die Blätter in chronologischer Folge nebeneinander, so bemerkt man, daß der Körper Christi bei dem ersten Blatte

am höchsten, beim letzten am niedrigsten am Kreuze hängt, ja, daß der Christus mit jedem folgenden Blatte stetig tiefer in die Gruppen hineinsinkt. Es läßt sich das mit mathematischer Genauigkeit festlegen, wenn man durch den Nagel, der die Füße übereinander heftet, eine Linie zieht, die die Maria auf dem ersten Blatte in der Höhe der Nase trifft, bei B. 25 unter dem Kinn und so weiter fort immer tiefer bis auf B. 17, wo sie sie unterhalb der Kniee schneidet.

Es handelt sich hierbei nicht um einen geometrischen Scherz, sondern um eine Erscheinung, die sich sehr einfach erklärt aus dem Bemühen des Künstlers, die formalen Schwierigkeiten der Aufgabe möglichst zu überwinden, zwei so verschiedene Faktoren wie den Körper oben am Kreuz und die Trauernden unten zu einer wirkungsvollen Bilderscheinung zu vereinigen.

Trifft auch bei B. 24 diese geometrische Probe nicht zu, so wird man doch gegen das vorhergehende Blatt einen Fortschritt in diesem Sinne nicht ableugnen können. Nur nötigte hier das Hinzutreten der Berglandschaft und das außergewöhnlich breite Format den Körper wieder etwas höher zu nehmen. Für den Eindruck aber, dem Personen und Berge gleichwertige Faktoren sind: beides sind Massen, ist der innigere Zusammenschluß unverkennbar.

Der zweite Punkt, der erwähnt werden soll, betrifft die Haltung des Kopfes Christi. Die starke Neigung nach links nimmt stetig ab, bis er in der Kreuzigung der Passion fast gerade zwischen den Schultern getragen wird mit einer sehr wirkungsvollen Neigung nach vorn. Auch diese Erscheinung erklärt sich aus oben gewonnenen Gesichtspunkten: wir sahen, daß der Künstler immer mehr auf eine Vereinfachung der Erscheinung Christi hinarbeitete, auf eine symmetrische Gestaltung des Umrisses.

Schließlich möge noch hingewiesen werden auf einen Unterschied im Monogramm.

Das Monogramm auf B. 23, der Kreuzigung, die wir an den Anfang gestellt haben, weist ein M auf mit senkrechten

Balken, eine Form, die wie allgemein angenommen wird und immer angenommen wurde, den frühen Kupferstichen Martin Schongauers eigen ist.[2])

Die Marien

Nachdem wir die chronologische Auflösung des Werkes mit einem Bildthema in Angriff genommen haben, bei dem das Figurenensemble eine hervorragende Rolle spielte, wird es zweckmäßig sein, die Bildung der Einzelfigur bei Schongauer zu betrachten.

Für eine solche Untersuchung bieten die Madonnendarstellungen die beste Handhabe, weil dieses Thema sich in der Gesamtanlage am wenigsten verändert, weil die Art wie Mutter und Kind in befriedigender Weise zusammen zu geben sind, mancherlei interessante und aufschlußreiche Beobachtungen gestattet, und im besonderen deshalb, weil dieses Thema sich bei Schongauer so häufig vorfindet.

Es sind die Blätter, die Bartsch bespricht unter den Nummern 27—32, die sitzende Madonna auf dem Bischofsstabe B. 106, die stehende Madonna, die dem Johannes auf Patmos erscheint, B. 55 und die stehende Maria B. 2, die zusammen mit dem Verkündigungsengel B. 1 aufgeführt wird.

In diesen neun Blättern haben wir ein Material, das die stärksten Stilunterschiede aufweist.

Wir beginnen mit der Untersuchung der stehenden Figur. Wir legen die Madonna mit dem Kinde B. 28 neben die kleine Madonna B. 27. Die Ungleichheiten in der Zeichnung sind auffallend. Auf dem kleinen Blatte ein feines Abwägen von Hell und Dunkel; die Modellierung geschieht durch zarte Striche, die in den dunkleren Partien in sauberen Kreuzlagen

---

[2]) Das Berliner Exemplar dieses Blattes zeigt deutlich die senkrechten Balken. In den bekannten Nachbildungen von Amand-Durand, Paris sind die Balken des M etwas geneigt. Das würde mir nicht zu Bedenken Veranlassung geben bei der Unzuverlässigkeit dieser Drucke, wenn ich nicht auf einem Abdruck im Kabinett des germ. Museums zu Nürnberg ein M mit geneigten Balken gesehen hätte. Für die Frage nach der Entstehungszeit ist dies übrigens gleichgültig, da festgestellt ist, daß ein Abdruck mit dem frühen Monogramm existiert.

liegen. Große Felder Weiß wechseln mit geschlossenen dunklen Flächen, und der Körper ist durchgeführt unter dem Gefält.

Auf B. 28 überall Mängel. Die Zeichnung ist unrein und ohne Systematik. Die Unsicherheiten in der Richtung des Striches, die mangelhafte Art, wie Häkchen und Pünktchen zur Verwendung gekommen sind, verraten die ungeübtere Hand. Der Gesamtumriß der Figur ist ausdrucksvoller auf B. 27 als auf dem großen Blatte. Hier bekommt die Gestalt durch die Einziehung der Silhouette nach unten zu etwas sehr Schwächliches. Die Maria rafft den Mantel und klemmt den Bausch unter den Ellenbogen, so daß der Saum vom Boden rechts bis links zur Taille in einer Schräge emporsteigt; ein einfaches, aber zu grobes Motiv, denn es tötet die Körperstatik und macht die Figur unfest, wackelig.

Man darf hier nicht einwenden, daß dies Merkmale sind eines für Martin Schongauer spezifischen Stiles. Es sind nichts als jugendliche Mängel. Den schlagenden Beweis dafür bietet die Maria der Verkündigung B. 2.

Der Charakter der Figur ein ganz ähnlicher, und doch alles so anders in der Durchführung. Wie eine Säule steht die Maria da, so fest und metallenklar wie eine Bronze. Senkrecht stößt ihre Silhouette auf den Boden und schneidet den niedrigen, ganz glatten Horizont im rechten Winkel. Der kräftige Schatten, den die Figur wirft, verstärkt die energische Wucht der Erscheinung; Anfänge dazu konnten wir schon auf B. 27 beobachten. Die Modellierung des Gesichtes hat eine große Steigerung erfahren. Jetzt erst erscheint uns die Wölbung von Stirn zu Schläfe exakt, die Zeichnung der Augenhöhlen korrekt, die Modellierung des Halses überzeugend, und gegen den raffinierten Formenreichtum im Haargelock und im Gefält oder im Lilienstengel wirken die Motive auf B. 28 ärmlich und ungeschickt in der Ausführung.

Auf dem Blatte des Johannes auf Patmos B. 55 befindet sich oben links eine Darstellung der Maria mit dem Kind, die ungemeine Ähnlichkeit aufweist mit der kleinen Madonna auf B. 27. Die Art, wie die Madonna steht, wie sie

das Kind hält, wie der Mantel von der rechten Schulter herabfällt und wieder aufgenommen wird, wie er sich unterhalb des linken Ellenbogens bauscht, sein Gefält am rechten Kontur, wie er unten endigt — lassen keinen Zweifel darüber, daß die beiden Darstellungen in naher Beziehung zu einander stehen.

Da nun die Madonnendarstellung auf dem Johannesblatte nur ein nebensächliches Moment ist, da sie außerdem nur flüchtig im kleinsten Maßstabe skizziert ist, während die Zeichnung auf B. 27 ungemein sorgfältig durchgeführt ist, so liegt es nahe anzunehmen, daß der Künstler, als er auf dem Johannesblatte noch die Marienerscheinung anzubringen hatte, auf die frühere Arbeit zurückgriff und nicht umgekehrt.

Dies beweisen denn auch die wenigen Unterschiede. Die ungeschickte Art, wie die Maria auf B. 27 das Kind trägt, ist einer natürlichen Haltung gewichen. Das Kind sitzt fest und dreht den Kopf nach vorn. Der Körperkontur ist an der linken wie an der rechten Seite ausdrucksvoller geworden.

Im übrigen lehren uns auch die großen Feinheiten in der Darstellung des Johannes, die Zeichnung des Baumes, daß dieses Blatt zu den späteren gehören muß. Das Gefält weist große Verwandtschaften auf mit dem der Maria auf B. 2. Alle bisher betrachteten Blätter können dem nichts Ähnliches entgegensetzen. Da sich jedoch andererseits noch nicht so ungemeine Zartheiten in der Modellierung auf B. 55 finden, im besonderen aber die stehende Maria auf B. 2 formale Motive aufweist, mit denen sie zu allen anderen besprochenen Blättern in einem Gegensatze steht, so folgt mit Notwendigkeit, daß B. 55 eine Zwischenstufe zwischen der Madonna B. 27 und der Maria B. 2 bildet.

Damit ist die chronologische Reihe von vier Blättern gewonnen: B. 28, B. 27, B. 55, B. 2.

Die Halbfigur der Madonna mit dem Papagei B. 29 ähnelt sehr der Madonna B. 28. Was wir bei dieser vorhin über die Unreinheiten der Zeichnung zu sagen hatten, trifft nur bei jener noch viel mehr zu. Die Schläfe rechts, die Wölbung nach der Stirn zu ist auf B. 29 beinahe gänzlich unterschlagen,

Kinn und Wangenlinie sind unrein, der Halsansatz schlechter modelliert. Die Wölbung der Brust unter dem Gewande ist nur auf B. 28 angedeutet, die linke Hand auf B. 29 völlig verzeichnet und im Gelenk viel ungeschickter als die ganz entsprechende Hand bei der anderen Madonna. Ein Unterarm von normaler Länge ist unter dem Gewande nicht glaubhaft. Auch das sichtbare Stück des rechten Armes gestattet keine befriedigende Fortsetzung nach oben. Ungünstig wirkt die gleiche Richtung beider Hände nach links. Die Mängel in der Zeichnung des Kindes sind deutlich, und die Unterschiede schon bei einem flüchtigen Vergleich der beiden Blätter so augenscheinlich, daß der Leser auf weitere Aufklärungen darüber wohl verzichtet.

Das Monogramm von B. 29 weist die senkrechte Form des M auf.

Die Madonna auf dem Halbmonde B. 31 ist noch früher entstanden als die Madonna mit dem Papagei; denn die Mängel in der Zeichnung sind noch ersichtlich schwerer. Man betrachte Kopf und Hals unter den oben vorgebrachten Gesichtspunkten und die verlegenen Stricheleien unten am Mantel, dann wieder die ähnlichen Hände der Madonna, die vielen Fehlstriche, die gänzlich mißlungene Zeichnung des Kindes an Schulter und Brust, den merkwürdigen hinteren Kontur des Kinderkörperchens, und übersehe nicht, daß der Christuskopf nicht einmal richtig auf dem Rumpf sitzt: der Künstler beachtet noch nicht die elementarsten Gesetze, den organischen Zusammenschluß der Glieder.

Das Monogramm hat auch die senkrechte Form des M.

In eine ganz andere Periode gehört die Madonna an der Gartenmauer B. 32. Die großen Vorzüge der Zeichnung nötigen, sie noch hinter B. 28 zu setzen. Die Unreinheiten im Gefält dieses Blattes sind auf B. 32 überwunden, doch findet sich im Charakter des Gesichtes und der rechten Arme und Hände noch soviel Analoges, trotz des bedeutenden Fortschrittes in der Technik, im Vergleich zu den späteren Blättern noch soviel Verwandtes, daß wir dieses Blatt nicht noch weiter hinausrücken können.

Das Blatt ist grob, doch sehr klar gezeichnet, hat aber noch nichts von der minutiösen Feinheit der Flächen, die wir auf B. 27 und B. 2 beobachteten.

Bei der Madonna auf der Rasenbank B. 30 erkennt man schon an der Zeichnung des Baumes im Hintergrunde, daß dieses Blatt vor die Madonna im Hofe und also auch vor die ihr eng verwandte Madonna B. 28 gehört.

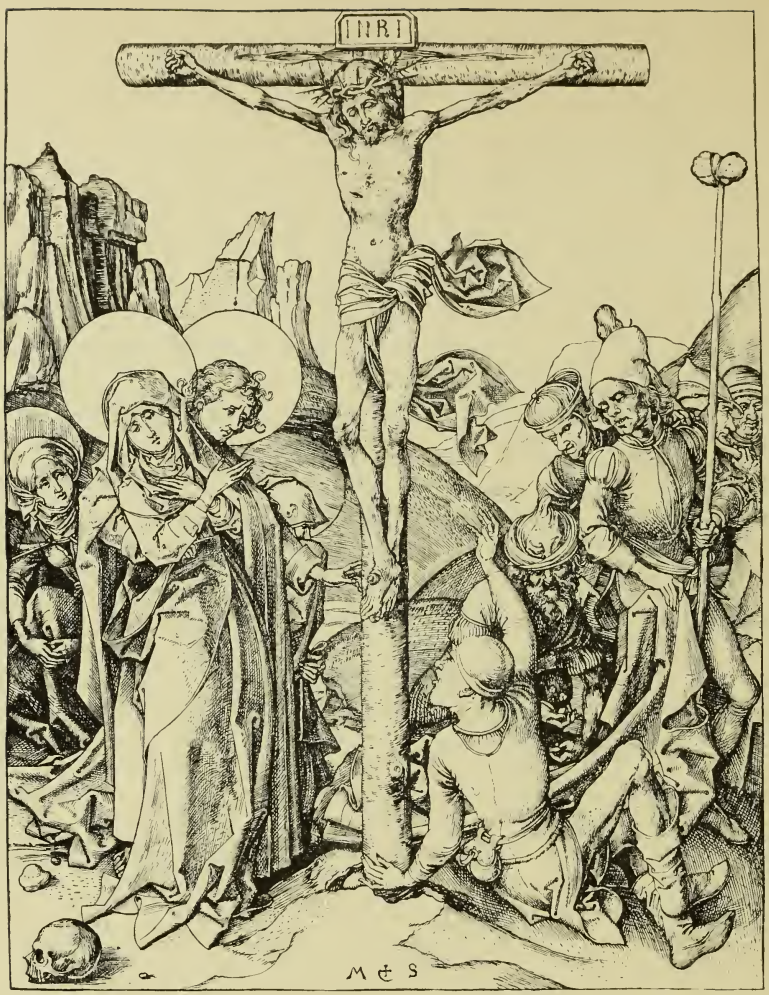
Andererseits verbietet aber eine gewisse Zierlichkeit der Formen, eine sichere Technik, das Blatt vor die Madonna mit dem Papagei zu stellen.

Das Monogramm hat schon die Form der späteren Blätter.

Die Madonna im Bischofsstabe B. 106 ist entstanden nach der Madonna mit dem Papagei und vor der Madonna auf der Rasenbank.

Es sei der Kürze halber hier gestattet, die Einreihung zu rechtfertigen mit einem Argument, das allerdings keine volle Beweiskraft hat: dem Monogramm. Es hat die Form, die wir nur bei den frühesten Stichen beobachtet haben, und die allgemein für ein Kennzeichen der ersten Arbeiten gilt. Andererseits ist das Blatt zu geschickt gearbeitet, als daß es vor B. 29 oder B. 31 entstanden sein könnte.

Für die betrachteten neun Stiche ist also die folgende Chronologie gefunden: B. 31, B. 29, B. 106, B. 28, B. 32, B. 30, B. 27, B. 55, B. 2.



36.

DIE KREUZIGUNG MIT DEN WÜRFELNDEN KRIEGS-KNECHTEN. B. 24.

Die Kombination der beiden Reihen

Nachdem wir nunmehr zwei chronologische Reihen gefunden haben, wird es unsere Aufgabe sein, durch ihre Verknüpfung eine neue, reichere Folge zu gewinnen.

Die Maria auf der großen Kreuzigung B. 25 hat eine gewisse Verwandtschaft mit der stehenden Madonna B. 28. Die Ähnlichkeit beruht vor allen Dingen in der Art, wie der Mantel aufgenommen ist, wobei der Saum in der oben geschilderten Weise in einer großen Diagonalkurve vom Boden über den Körper emporsteigt. Es ist das altertümliche, sogenannte „gotische" Gewandmotiv, das mit Ausnahme von B. 25 nur noch auf einem der uns bekannten Blätter vorkommt: bei der Maria auf der Kreuzigung B. 23, die vor B. 25 entstanden ist.

Bei einer Vergleichung der Marien fällt nun der große Unterschied in der Modellierung zwischen den Kreuzigungen einerseits und der Madonna B. 28 andererseits auf: hier ist alles warm und weich, aber ungemein greifbar modelliert, dort glatt und kühl. Die Faltenbrüche sind auf den Kreuzigungen scharf wie Messer, die Gewandflächen starr wie Blech. Ihre Modellierung ist sicher und fest, aber durchaus konstruiert, bei der Madonna dagegen weniger systematisch, aber natürlich.

So überrascht denn auch die Zeichnung auf der großen Kreuzigung, aber bei näherem Zusehen erscheint sie leblos, sie ist forciert.

Selbstverständlich läßt sich dieser Unterschied auch in der Durchbildung des Körpers erkennen: nur bei der Madonna auf B. 28 fühlt man die Stellung der Beine unter dem Gewande und Leben in den Hüften. Auch beachte man, wie viel besser auf B. 28 die linke Hand mit dem Arm gezeichnet ist als die starre, ihr entsprechende Rechte auf der Kreuzigung.

Bei der Besprechung der Madonnen wurde auf die nahe Verwandtschaft von B. 28 mit der Madonna im Hofe B. 32

hingewiesen. Die rechten Arme sind fast identisch und in dem ganzen Werk findet man keinen Stich, der diesem Blatte so ähnlich wäre in der Zeichnung des Gefältes. Wollten wir daher die stehende Madonna vor die Kreuzigung setzen, so wären wir auch unter allen Umständen genötigt, die Madonna im Hofe vor B. 25 zu setzen.

Damit ist aber die Absurdität einer solchen Annahme deutlich illustriert; denn dann wäre das prachtvolle, formenreiche Gebilde: der Baum im Garten der Maria, die Vorstufe zu dem ungeschickten, rohen Ast auf dem Hügel der Kreuzigung.

In der Reihe der Madonnen ging der Bischofsstab B. 106 der Madonna auf der Rasenbank B. 30 voran. Wir werden ihn vor die große Kreuzigung setzen, weil er einerseits das frühe Monogramm aufweist, andererseits aber auch in der Figur der Madonna die der großen Kreuzigung eigentümlichen scharfen Säume der Gewandung. Man erkennt denn auch die Verwandtschaft der vorangehenden Kreuzigung B. 23 zu B. 106, die sich besonders deutlich ausspricht in der inkorrekten Zeichnung der Hände. Aber überwiegende Mängel auf der kleinen Kreuzigung veranlassen uns, dieses Blatt noch vor den Krummstab zu setzen.

Von der neuen, lebendigen Zeichnung, die die Marien B. 28 und 32 so vorteilhaft auszeichnet vor B. 25, ist noch nichts zu spüren auf der Kreuzigung Galichons und der Kreuzigung mit Pilatus. Diese beiden Blätter weisen noch die alte, lineare Behandlung des Gefältes auf, sind also noch im Anschluß an die große Kreuzigung entstanden. Selbstverständlich sind Fortschritte zu verzeichnen, die ja auch oben, im ersten Abschnitte ausführlich dargelegt sind, doch beschränken sich diese im großen und ganzen auf eine feinere Durchführung der menschlichen Figur, die lockerer in allen Gelenken wird.

Man betrachte nur, wie logisch sich das entwickelt: auf der großen Kreuzigung steht Johannes steif und starr da wie ein Kleidergerüst, auf dem Blatte Galichons wird er lebendig, er schreitet dem Kreuze zu. Auf B. 22 stützt er die Maria, die zusammensinken will. Alle Gelenke sind bei dieser Figur

gelöst, und man spürt in dem Körpergefühl den Geist, der in der Madonna B. 28 dieses Prinzip auf die Spitze treibt, so daß die gelösten Gelenke lose erscheinen, und die Figur zwar nicht mehr steif wirkt, dafür aber unentschieden und ohne Kraft in der Haltung.

Doch wir verlieren uns schon in der psychologischen Ausdeutung einer Tatsache, die es hier nur durch objektive Stilkriterien festzulegen gilt! Sicher ist, daß die beiden Kreuzigungen nähere Verwandtschaft zu B. 25, auch noch dem Bischofsstabe haben, als zu der Madonna B. 28 oder gar B. 32.

Damit ist aber auch die Rolle, die die Maria auf der Rasenbank B. 30 spielt, deutlich geworden: sie setzt den Stil der letzten kleinen Kreuzigung B. 22 fort; denn auch diesem Blatte ist eine Zierlichkeit der Formen eigen, ein Sinn für symmetrische Verteilung der Massen, der der Art entspricht, wie bei dem Madonnenblatte die Linien der Landschaft auf die sitzende Figur bezogen sind. Auch in den feinen Händen offenbart sich derselbe Geist, nur ist alles präziser im Strich.

Die Zeichnung wird klarer auf B. 28, sie wird symmetrischer bei der Madonna im Hofe, sie wird unendlich feiner in der Kreuzigung der Passion B. 17.

Daß wir die Kreuzigung richtig einreihen, lehrt uns ein Blick auf die folgende Madonna B. 27, wo nun der Fortschritt in B. 17 sich steigert zu technischen Raffinements, die aber durchaus die Richtung der oben angedeuteten Entwicklung einhalten.

Es ist auch nunmehr klar, daß die B. 17 vorangehende Kreuzigung B. 24 unmittelbar vor dem Passionsblatte und nach der Maria im Hofe entstanden sein muß; denn die Zeichnung weist schon zum großen Teile die Vorzüge auf, die B. 17 vor der Madonna hat. Man nehme sich eine Gestalt wie die der zusammensinkenden Maria links vom Kreuz heraus und vergleiche sie mit der B. 32 so verwandten stehenden Maria B. 28 oder verfolge, wie der Typus der Hände sich langsam verändert. Auch findet sich auf B. 24 noch manches von der Grobheit des Striches, die B. 32 eigen ist.

Damit ist die Kombination der beiden Reihen vollendet, und für die fünfzehn Blätter die folgende Gesamtchronologie gewonnen: B. 31, B. 29, B. 23, B. 106, B. 25, die Kreuzigung Galichons, B. 22, B. 30, B. 28, B. 32, B. 24, B. 17, B. 27, B. 55, B. 2.

Ehe wir von diesen Blättern scheiden, betrachten wir noch die Veränderung an einem stofflich unwichtigen, aber formal nicht uninteressanten Detail: den Bäumen. Für B. 17 setzen wir bei dieser Vergleichung ein anderes Blatt der Passion ein B. 18, die Grablegung.

Dann bietet sich für diese Betrachtung die folgende Reihe: B. 25, B. 30, B. 32, B. 18, B. 55.

Die Entwicklung kann nicht anders gehen.

Die Analyse in dieser Weise fortzusetzen, war Aufgabe des Verfassers. Den Leser aber diesen umständlichen Weg zu führen, würde nicht lohnen, weil die mühevolle Lektüre ergäbe, daß das Anfangs- und Schlußblatt unserer Reihe die Grenzsteine der Chronologie bedeuten; dann aber auch, weil schließlich doch die Ergebnisse in der Luft hängen, solange nicht durch die Erklärung des zugrunde liegenden Vorganges: der Entwicklung einer Persönlichkeit, dem Bau das innere Gerüst gegeben ist.

Für den Verfasser war Werk und Künstler ein Untrennbares, dem er allmählich näher kam. Die schriftliche Mitteilung nötigt ja aber leider zu einem Nacheinander, und dabei entstehen Gewaltsamkeiten, wie sie in dem Schema dieser Abhandlung liegen.

Warum auf den analytischen Teil nicht verzichtet werden konnte, ist in der Einleitung gesagt. Nun aber, da die Typen der Chronologie gefunden sind, und der Leser einen Einblick in das prinzipielle Verfahren gewonnen hat, ist seine Aufgabe erfüllt.

Andererseits ist aber der Verfasser nun auch in die Möglichkeit versetzt, dem Leser seinen Standpunkt zu den bisherigen Arbeiten darzulegen, die eine Auflösung des Oeuwre versucht haben.

KRITIK DER LITERATUR

In dem vorliegenden Abschnitte soll nicht eine Gesamtübersicht über alle, das Leben und die Werke Schongauers betreffenden Schriften gegeben werden — eine solche findet der Leser in der unlängst erschienenen Bibliographie von A. Waltz[3]) — sondern nur eine prinzipielle Auseinandersetzung mit den Arbeiten, in denen eine chronologische Auflösung des Kupferstichoeuvres versucht worden ist. Alle übrigen Hinweise auf die Literatur, die dem Verfasser notwendig erschienen, sind dem darstellenden Teile eingeflochten.

Im Jahre 1859 veröffentlichte Emile Galichon einen Aufsatz unter dem Titel „Martin Schöngauer, peintre et graveur du 15e siècle".[4]) Der Schwerpunkt dieser Arbeit, die der erste kritische Versuch einer Sonderung der echten Werke des Meisters von der Masse des Schulgutes ist, liegt zwar auf dem Gebiete der Malerei, doch gibt auch der Verfasser am Schlusse seiner Schrift ein kritisches Verzeichnis aller Stiche, dem er einige Vermutungen über die Chronologie der Blätter vorausschickt. So schreibt er auf Seite 326, man könne in die ersten Jahre setzen die Versuchung des heiligen Antonius B. 47, die Verkündigungen B. 1 bis 3 und den heiligen Michael B. 56, und in die letzte Epoche den Tod der Maria, die Passion und die berühmte Kreuztragung.

---

[3]) Bibliographie des ouvrages et articles de Martin Schongauer, Mathias Grünewald et les Peintures de l'ancienne Ecole allemande a Colmar, par André Waltz. Colmar 1903.

[4]) Gazette des Beaux Arts 1859 III, pag. 257—265, 321—335.

Da Galichon diese Behauptungen nicht mit stilkritischen Argumenten begründet, so ist es auch nicht möglich, ihn zu widerlegen. Nur muß darauf hingewiesen werden, daß die Ergebnisse unserer Analyse seinen Angaben strikte zuwiderlaufen; denn wir erkannten in der Maria der Verkündigung, die er zu den Frühwerken rechnet, gerade das späteste der untersuchten Blätter, und in den Stichen der Passion, die er ganz spät ansetzt, Werke einer früheren Periode.

Galichons Versuch blieb lange vereinzelt, bis endlich im Jahre 1880 diese Frage einen neuen bedeutenden Anstoß bekam durch die Monographie von Wurzbach.[5]) Der Verfasser verdarb sich bekanntlich die Frucht seiner Forschungen durch die unglückliche Identifikation Martin Schongauers mit dem Meister des Bartholomäusaltares, die eine einmütige Ablehnung erfuhr. Doch nötigt der Umstand, daß der Abschnitt über die Kupferstiche und im besonderen ihre chronologische Ordnung die — wenn auch bedingte — Anerkennung Wilhelm Lübkes[6]) fand, zu einem näheren Eingehen auf diesen Teil seiner Arbeit.

Wurzbach beginnt die chronologische Ordnung, indem er zuerst einmal 25 ihm unbequeme Blätter aus dem Oeuvre entfernt, weil ihm 6 davon — darunter die von zwei Engeln gekrönte Madonna B. 31, die Kreuzigung B. 23, Johannes auf Patmos usw. — „bedenklich erscheinen", die 19 anderen „zu unbedeutend" oder „zweifelhaft". Da aber die Kunstwissenschaft diese Behauptung niemals berücksichtigt[7]) hat, ist es nicht notwendig, darauf weiter einzugehen.

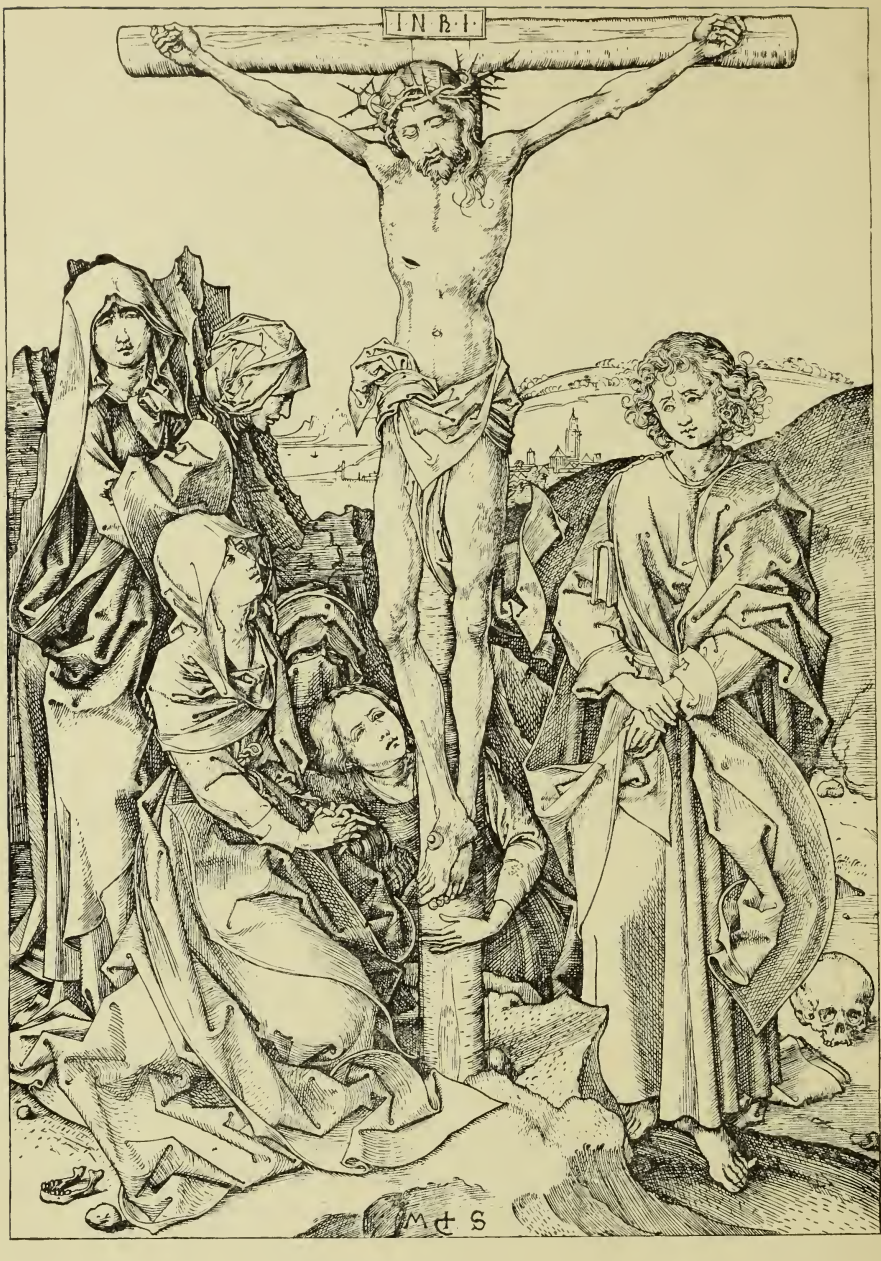
Von den bleibenden 91 Stichen scheidet er zunächst eine Gruppe von 7 frühen Blättern, die er nicht ungeschickt „die Gruppe der Madonna mit dem Papagei" nennt.

---

[5]) Martin Schongauer. Eine kritische Untersuchung seines Lebens und seiner Werke nebst einem chronologischen Verzeichnisse seiner Kupferstiche von Dr. Alfred von Wurzbach. Wien 1880. 8°.

[6]) Schongauerstudien. Zeitschr. f. bild. Kunst. 1880—81. S. 74—86.

[7]) Siehe Ephrussi. Gaz. d. B. Arts. 1881 I 95. Lübke a. a. O. pag. 76. Scheibler, Repertorium f. Kunstw. Band VII, pag. 37.



47.

DIE KREUZIGUNG DER PASSION. B. 17.

48.

DIE GRABLEGUNG. B. 18.

Nun erkennt er, daß ein Teil der noch übrigen 84 Blätter vorwiegend wohlgefällige, idealisch schöne und anmutige Gestalten, wie die Verkündigung, Madonnen und weibliche Heilige darstellt, daß sich aber häßliche, abenteuerliche und groteske Figuren vorfinden auf den Stichen, die das Leiden Christi zum Thema haben oder den heiligen Christophorus und den heiligen Martin mit dem Bettler.

Wurzbach kann sich nun die widerlichen Physiognomien und Typen auf diesen Stichen nicht anders erklären, als daß sie aus einer anderen Periode von Schongauers Leben stammen und hat damit das Einteilungsprinzip seiner Chronologie gefunden, wonach der Künstler den ersten Teil seines Lebens häßliche, dann aber schöne Figuren gestochen habe.

Über diese Sonderung der Blätter in zwei Gruppen wagt er sich nicht hinaus, sondern zählt nun die Stiche innerhalb der Perioden nach den Bildstoffen geordnet auf.

Die Verkehrtheit dieses Gedankenganges ist zu offensichtlich, als daß sie einer Widerlegung bedürfte. Aber der Versuch hatte doch das Gute, daß nun die Frage nach der Chronologie der Schongauerschen Stiche in Fluß kam.

Im siebenten Bande des Repertoriums für Kunstwissenschaft erschienen nämlich kurz hintereinander zwei Kritiken der Wurzbachschen Schrift, die beide die Ergebnisse des Buches verwarfen und beide eine neue Chronologie aufstellten. Es sind die bekannten Arbeiten von L. Scheibler[8]) und W. von Seidlitz.[9])

Scheibler geht bei seinem chronologischen Versuch von der richtigen Beobachtung aus, daß gewisse unverkennbar frühe Blätter zeichnerischer und freier gestochen sind als die übrigen Arbeiten und daß wieder an anderen Blättern eine „streng stecherische Art" auffällt, wo eine ganz reine Kreuzschraffierung zur Anwendung gekommen ist. Daraus schließt er nun, daß eine Anordnung der Stiche nach dem Auftreten

---

[8]) L. Scheibler, Schongauer und der Meister des Bartholomäus, Repertorium f. Kunstw. Band VII, pag. 31—68.

[9]) W. v. Seidlitz. Martin Schongauer als Kupferstecher. Repertorium f. Kunstw. VIII, pag. 169—182.

der Kreuzschraffierung ihre tatsächliche Chronologie ergeben müsse.

So findet denn Scheibler sechs Perioden, die er folgendermaßen benennt:

„1. Vorstufe, die technisch und formal noch etwas unentwickelten Blätter.
2. Überwiegen der freien Schraffierung.
3. Gleichgewicht von freier und kreuzweiser Schraffierung.
4. Überwiegen der Kreuzschraffierung.
5. Noch stärkeres Überwiegen der Kreuzschraffierung.
6. Reine Kreuzschraffierung."

Abgesehen davon, daß eine Verteilung der Blätter unter diese sechs Gruppen nicht ohne Willkür möglich ist und jedenfalls bei mehreren Versuchen sehr verschieden ausfallen würde, setzt dieses System ein System bei Martin Schongauer voraus, für das Scheibler den Beweis schuldig bleibt. Es ist allerdings ein sehr ansprechender Gedanke, daß Schongauer im Verlaufe seines künstlerischen Schaffens immer mehr in das Wesen und die Eigenart des Kupferstiches eingedrungen sei, nur fällt dieses Wesen doch noch nicht mit der reinen Kreuzschraffierung zusammen und ganz besonders nicht im fünfzehnten Jahrhundert, wo zahlreiche deutsche Kupferstiche lange vor Schongauer geschaffen sind, die die Anwendung der Kreuzschraffierung in viel konsequenterer Weise dartun. So muß denn auch Scheibler zugeben,[10]) daß die Stücke, die er später setzt, viel größere technische Verwandtschaft mit den Arbeiten des Meisters E. S. aufweisen, als die früheren Blätter. Doch erklärt er diese Erscheinung mit der Annahme, Schongauer sei erst nachträglich durch die Stiche des E. S. veranlaßt worden, die Kreuzschraffierung mehr und mehr anzunehmen.

Man sieht, zu wie bedenklichen Konzessionen die Scheiblersche Hypothese schon zwingt; denn ein Einfluß des Meisters E. S., seines Landsmannes und unmittelbaren Vorgängers, in späteren Jahren widerspricht doch ganz der natürlichen Vorstellung, auch allen bisherigen wissenschaftlichen Annahmen.

---

[10]) a. a. O. pag. 35.

Geht man aber diesem Gedanken weiter nach, so kommt man auf Widersprüche, die unmöglich mehr zu lösen sind. Gerade der Meister E. S. zeigt nämlich in seinen späteren Arbeiten eine Technik, die die allgemeine Anwendung der Kreuzschraffierung vermeidet. Auf der Madonna von Einsiedeln, auf all den datierten feinen Blättern von 1466 bis 1467 und besonders den beiden Kartenspielen, die allgemein für die besten und spätesten Arbeiten gelten,[11]) findet sich eine Zeichnungsweise, die in der Schraffierung viel weniger systematisch ist, als z. B. die auf den Folgen der sitzenden Evangelisten und Apostel. Dagegen bemerken wir gerade auf den datierten Blättern technische Verwandtschaften mit frühen, noch unbeholfenen Stichen Schongauers. Stellen wir uns also auf den Standpunkt Scheiblers, für den die Entwicklung der Kreuzschraffierung das entscheidende Moment bei Martin Schongauer ist, so müssen wir annehmen, daß die Geschichte hier im Zirkel gegangen ist, daß Martin Schongauer sich sein Leben lang bemüht hat um eine Zeichnungsweise, die sein geringerer Vorgänger in reifen Jahren abgelegt hat. Das aber ist ein widersinniger Gedanke, der die Scheiblersche Hypothese aufzugeben nötigt.

Unmittelbar nach der Scheiblerschen Arbeit erschien die Studie von W. v. Seidlitz.

Seidlitz ist in seinen Bemühungen um die Chronologie viel weiter gekommen, weil er im Gegensatze zu seinen Vorgängern nicht von einem System ausgeht, sondern nur die Stiche in Gruppen sammelt, denen nach seiner Ansicht charakteristische Momente gemein sind. Die Gesichtspunkte, die ihn dabei leiten, sind sehr verschiedene, denn im Grunde genommen folgt er seinem persönlichen Gefühl, und das gibt den Resultaten den Charakter von Vermutungen um so mehr, als er bekennt,[12]) daß sein Urteil „stets nur durch Abdrücke, die ihm zufällig zu Gesicht gekommen, bedingt sei", daß er von nicht weniger Blättern „frische und

[11]) Max Lehrs, die Spielkarten des Meisters E. S. Berlin 1891. pag. 8.
[12]) a. a. O. pag. 181.

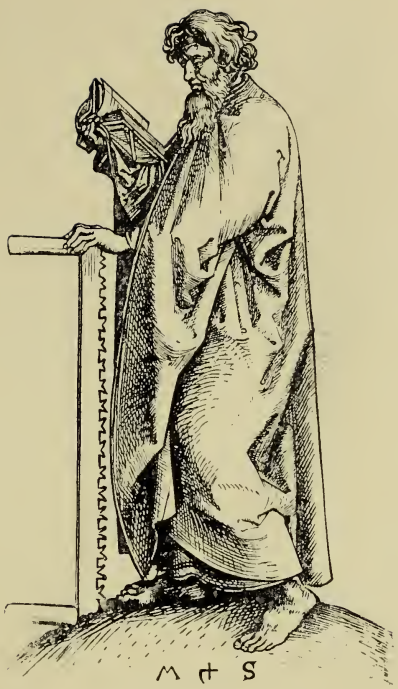
durchaus genügende Abdrücke nicht gesehen" habe. Damit sind denn auch nur einzelne merkwürdige Urteile zu erklären, daß er z. B. das große Kreuz B. 25 dicht an die Verkündigung B. 3 rückt und die Anbetung der Könige B. 4 auch der späteren Zeit Schongauers zuweist.

Ein objektives Kriterium in seiner Chronologie glaubt aber Seidlitz gefunden zu haben in der Form des Monogrammes. Die Blätter mit einem senkrechten M gehören natürlich auch bei ihm der frühen Zeit an; doch macht er hier einige befremdende Ausnahmen, wo er dann die frühe Form an späteren Blättern mit der Annahme zu begründen sucht, jene Monogramme seien „offenbar erst später gesetzt worden". Diese Hypothese ist nicht zu halten, denn es ließe sich vielleicht eine spätere Monogrammform auf einem Blatte aus früherer Zeit so erklären, sicherlich doch aber nicht umgekehrt. Außerdem ist die Annahme viel zu umständlich, als daß sie Wahrscheinlichkeit für sich hätte; denn nach Seidlitz müßten die betreffenden Platten im fertigen Zustande im Atelier liegen geblieben sein, bis sie Schülern übergeben wurden zur Monogrammierung. Diese setzten dann merkwürdigerweise aus Ungeschicklichkeit das frühe Monogramm hinauf, nicht das Zeichen, das sie bei ihrem Meister täglich sahen, das auch alle Kopien und Fälschungen aufweisen. Nun hat aber Schongauer nie eine Arbeit ungezeichnet gelassen; er sollte also gerade seine allerberühmtesten Blätter wie die des Marienlebens so ungeschickten Jungen zur Bezeichnung übergeben haben?[13])

Was nun aber die Unterschiede in der Form des M betrifft, die Seidlitz auch zwischen der großen Menge der übrigen Blätter zu erkennen glaubt, einen Unterschied vor allen Dingen zwischen den Stichen der mittleren Periode und den Blättern der letzten Zeit, so kann man dies nicht als Argument gelten lassen, solange nicht Differenzen aufgewiesen werden, die so deutlich sind, daß mit ihrer Hilfe eine klare Scheidung der

[13]) Sachlich wird übrigens diese Einreihung in das letzte Drittel durch eine Kopie der 70er Jahre widerlegt.

51.
MATTHÄUS. B. 41.



52.
SIMON. B. 43.

Blätter möglich ist. Das ist aber nach den Seidlitzschen Feststellungen durchaus nicht möglich; denn abgesehen von der oben beschriebenen, sich deutlich unterscheidenden frühen Form der Bezeichnung, haben alle Blätter ein ungefähr gleiches Monogramm. Selbstverständlich sind die Schenkel des M einmal eine Idee kürzer, einmal etwas länger, einmal tragen sie unten kurze Querstriche, dann wieder sind die Schenkel am Ende etwas dicker, es wäre doch aber auch unmöglich, alle diese kleinen M mikroskopisch genau in die Platte zu stechen, abgesehen davon, daß auch bei den verschiedenen Abzügen ein und derselben Platte die kleinen Striche nicht immer ganz gleichmäßig ausgefallen sind.

Jedenfalls sind die Differenzen lange nicht so groß, wie zwischen den Beziehungen der späteren Dürerstiche, wo man

sich doch, obgleich die Blätter datiert sind, vergeblich um eine durchgehende Systematik in den Veränderungen des Monogrammes bemühen würde.

Trotzdem sind die Seidlitzschen Vermutungen über die Chronologie noch die ansprechendsten, weil man sich wenigstens vorstellen kann, daß sich ein Künstler so entwickelt hat. Nur wird er nicht überzeugen, weil der Verfasser den Beweis schuldig bleibt, warum er sich so entwickelt hat, daß er sich so entwickelt haben muß. Und so endigte denn die Schongauercampagne, die das Wurzbachsche Buch hervorgerufen hatte, schließlich doch ohne einen wirklich greifbaren Erfolg.

Zwar hat man sich seit der Zeit mit den Resultaten dieser Arbeiten beruhigt, wenn die Entstehungszeit einzelner Blätter zu erwähnen war, sich auf die Seidlitzschen Feststellungen berufen, aber das geschah wohl — wie so oft in schwer zu entscheidenden wissenschaftlichen Fragen — weniger aus Überzeugung, als aus Ermattung. Doch fehlte es auch nicht ganz an solchen, die den Finger auf die Wunde legten und darauf hinwiesen, daß hier noch notwendig etwas geschehen müsse.

So hat sich schon bald darauf Sidney Colvin[14] bei Gelegenheit der Veröffentlichung zweier Schongauer-Zeichnungen zu der Frage folgendermaßen geäußert: „Ich halte die Erwägungen für hinreichend, um ernstere Bedenken zu erwecken betreffs des Schemas einer chronologischen Anordnung von Schongauers Stecherwerk, wie sie auf Grund technischer Kriterien von den beiden Forschern (Seidlitz und Scheibler) in Vorschlag gebracht wurden. Fehlen doch fast gänzlich die Merkmale zum Beweise, in welcher Folge sich die verschiedenen aufgestellten Gruppen aus einander entwickelt haben sollten, oder gar ob der Meister nicht in mehr als nur einer der ihm eigentümlichen Manieren zu derselben Zeit gearbeitet haben könnte."

Auch Daniel Burckhardt brachte mit seiner Dissertations-

---

[14]) Sidney Colvin. Zwei datierte Zeichnungen Martin Schongauers. Jahrbuch der Königl. Preuß. Kunstsammlungen 1885 69—74.

schrift[15]) über die Bilder Schongauers und seiner Schule die Frage nach der Chronologie der Stiche wenigstens prinzipiell nicht weiter — ihm kam es ja auch nur darauf an, die Beziehungen zwischen den Tafelbildern und den Stichen festzulegen —, wenn er auch im einzelnen manche Irrtümer seiner Vorgänger berichtigt hat.

Seit der Zeit ruht der Kampf. Lützow hielt sich in seiner Geschichte des deutschen Kupferstiches[16]) ganz an die Resultate der besprochenen Arbeiten, und denselben Charakter tragen auch meistens die betreffenden Kapitel in den kunstgeschichtlichen Handbüchern.

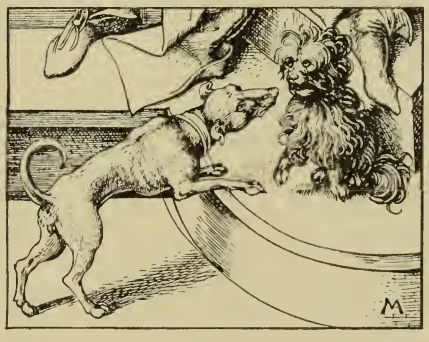
Doch findet Geisberg in seiner unlängst erschienenen Schrift über Israel von Meckenem,[17]) daß die Chronologie der Schongauerschen Stiche doch „noch sehr im argen liege".

---

[15]) Die Schule Martin Schongauers am Oberrhein. Inaugural-Dissertation von Daniel Burckhardt. Basel 1888.

[16]) Carl von Lützow. Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes. Berlin.

[17]) Geisberg. Israel von Meckenem. Straßburg 1903. pag. 116.



44.

HUNDE (DETAIL). B. 14.

63.

DIE KLEINE VERKÜNDIGUNG. B. 3.

DARSTELLUNG

Das Denkmal einer wahren genetischen Klassifikation ist es jedoch, daß sie aus einer genetischen Erklärung der betreffenden Objekte hervorgeht. Wundt.

Die Jugendwerke

Martin Schongauer hat seine Laufbahn als Kupferstecher mit Werken begonnen, die vielleicht nicht so schnell als Anfängerarbeiten erkannt werden, weil sie eine gewisse, wenn auch nur äußerliche Bildwirkung anstreben: es sind die von zwei Engeln gekrönte Madonna und der Schmerzensmann.

Aber der erste günstige dekorative Eindruck hält bei einer längeren Betrachtung der Blätter doch nicht stand, weil ihnen die originalen Formen fehlen. Man sieht die Bemühungen, einigermaßen respektable Figuren zustande zu bringen, die nach Schülerart im überkommenen Schema ohne Durchdringung mit eigenem Naturgefühl hingezeichnet sind. Die Körper sind noch die Körper der vorigen Generation und unwahr und steif in den Gelenken. Die Köpfe zeigen einen konventionellen Typus, gegen den nichts einzuwenden ist, der aber auch nichts sagt, die Zeichnung ist matt und ohne Systematik in der Schraffierung, und sieht man auf eine Hand, einen Faltenwurf genauer, so beobachtet man Verzeichnungen über Verzeichnungen.

Sind die beiden Blätter überhaupt selbständige Arbeiten?

In der Sammlung von Edmund Rothschild in Paris befindet sich eine in Halbfigur dargestellte Madonna auf der

Mondsichel, die in dem Kataloge der Weigelschen Sammlung[18]) abgebildet ist, und von dem Herausgeber in die sechziger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts gesetzt wird. Das Blatt stammt aus der Kölnischen Schule.

Die Verwandtschaft dieser beiden Madonnen ist stark und drängt zu einer vergleichenden Betrachtung. Abgesehen von der sehr ähnlichen Gesamtanlage entsprechen sich die Blätter in der Zeichnung des Kindes, im Kopf, in den Händen und in der durchaus gleichen Haltung der Füßchen, ja selbst in der Schraffierung der Oberschenkel und der Ärmchen mit groben, parallelen Strichen.

Die Maria hält das Kind auf beiden Darstellungen gleich. Nur ist bei dem Schongauerschen Blatte die rechte Hand etwas höher genommen; sonst entspricht sich alles vollständig.

Man beachte die gleiche seitliche Scheitelung des Haares und verfolge die Windungen, in denen es unter dem inneren Gesichtskontur hervorquillt. Auf beiden Seiten beschreibt das Haar, bevor es unter dem ausgestreckten Arme des Kindes verschwindet, einen starken Bogen nach außen, den es unterhalb wieder genau so schließt. Auch die Enden des Haares auf der anderen Seite haben sehr ähnlichen Charakter. Der Krone hat Schongauer eine reichere Form gegeben, doch behält er die alte als Grundform bei. Nur das Stirnband wird schmaler und auf die halbkreisförmigen Zacken sind reichere Spitzen gesetzt. Der Maßstab der Figur ist bei Schongauer reduziert.

Nun ist die Annahme, daß das kölnische Blatt nach der Madonna von Schongauer entstanden sein könnte, unhaltbar, selbst wenn man die Bestimmung des Weigelschen Kataloges, der das Blatt in die sechziger Jahre setzt — auch Lützow hat sich dem angeschlossen — nicht gelten lassen wollte; denn alle Unterschiede, die vorhanden sind, sprechen dagegen. Es ist doch undenkbar, daß der Stecher des kölnischen Blattes

---

[18]) Weigel und Zestermann. Anfänge der Druckerkunst. Band II No. 424. Bei Lützow, Kupferstich und Holzschnitt pag. 16 befindet sich auch eine Abbildung.

die Krone so archaisch bildet, wenn er Schongauers reiche Form vor sich hat, daß er bei Maria das Ohr unterschlägt, das Schongauer gibt; daß er die Hand der Madonna verschiebt, damit das Fassen unsicherer werde, daß er die fliegenden Engel so ändert. Wir haben vielmehr in dem Blatte die originale Schöpfung eines kölnischen Meisters zu sehen, mit allen Vorzügen und Schwächen dieser Schule, ein Blatt, das aber trotz aller Mängel in der Zeichnung und Bildfüllung einen viel persönlicheren Geist atmet als Schongauers Madonna.

Nehmen wir hingegen an, daß Schongauer das kölnische Blatt nachgebildet habe, so erklären sich die Unterschiede aus Schongauers eminenterem Talente und aus der späteren Zeit der Entstehung.

Dann ist aber auch eine befriedigende Erklärung gefunden für den differierenden Eindruck, den dieses Blatt im Zusammenhange mit allen übrigen Kupferstichen Schongauers macht: es ist der Geist der kölnischen Kunst, der hier ganz deutlich zu uns spricht.

Schließlich aber findet so eine Vermutung ihre Bestätigung, die früher einmal ausgesprochen ist, der Stich müsse eine alte Kopie sein,[19]) da die Maria hier das Kind im rechten Arme hält. Tatsächlich findet sich das bei Schongauer sonst nirgendwo, wie ja auch in natura Kinder auf dem linken Arme getragen werden, um die rechte Hand zur Leitung frei zu behalten.[20]) Die Beobachtung war also richtig, Schongauer hat kopiert, die Madonna erscheint daher bei ihm im Gegensinne.

Der befremdende Eindruck, den das Blatt der Schmerzensmann B. 69 macht, wird sich aus einer ähnlichen Entstehungsweise erklären. Nur kann das Vorbild für diesen Stich kein niederrheinisches gewesen sein, sondern wird aus Oberdeutschland stammen. Der Körper Christi ist in der Gliederung der Teile viel tektonischer als alle nackten Figuren später bei Schongauer, so sehr diese ihm auch in der Modellierung über-

---

[19]) Wurzbach a. a. O. pag. 118.

[20]) Selbstverständlich kommen Ausnahmen vor, doch werden dann fast immer kompositionelle Rücksichten deutlich. (Raphael.)

legen sind. Man spürt hier ganz deutlich die Vorlage, die als ein größeres Tafelbild zu denken ist in der Art der bekannten Darstellung Multschers von 1457.[21])

Aus dem Bilde hat Schongauer die drei Halbfiguren herausgenommen und in ein Spitzbogenfenster gestellt und in dem Zwickel den Chor der Engel zugefügt. So erklärt sich der auffällige Mangel im Zusammenschluß zwischen oben und unten. Im farbigen Bilde nämlich unterscheiden sich die drei Figuren deutlich von dem Hintergrunde, der Stecher mußte dagegen den Hintergrund tief schwarz nehmen, wenn seine doch auch schon mit Dunkel modellierten Figuren sich ähnlich abheben sollten. Oben brauchte er aber für die Zeichnung der Engel einen hellen Hintergrund und so wechselt er plötzlich mit der Kulisse.

Der Beschauer wird über die Farblosigkeit des Blattes nicht hinwegkommen.

Wie fremd diese Blätter in dem ganzen Oeuvre wirken, findet man, wenn man sich nun den folgenden Stichen zuwendet: dem Auszug nach dem Markte, dem runden Sankt-Georgsblatte und der kleinen Kreuzigung B. 23. Schongauer hat die fremde Pose aufgegeben, er beginnt zu zeigen, was er gesehen hat. Das Bildinventar ist einfach geworden, die Figuren bewegen sich der deutlichen Silhouette zuliebe am Bildrande entlang; ja es wirkt beinahe komisch, wie bei dem Auszuge zum Markt der Bauer, die Bäuerin und das Kind dahinter mit ängstlicher Vermeidung jeder Überschneidung aufgereiht sind.

Auch auf dem Georgsbilde will es uns nicht der Situation angemessen erscheinen, wie der Reiter mit dem Drachen am Felsen gruppiert ist, und doch wie erfrischend wirken solche Naivitäten gegen die akademischen Phrasen auf den alten Blättern. In der Landschaft zeigen sich noch deutlich die Mängel der unvollkommenen Technik. Schongauer versucht

---

[21]) Wurzbach (a. a. O. pag. 95) möchte zwischen den beiden Werken nähere Beziehungen erkennen. Das ist wohl zu weit gegangen, mindestens nicht beweisbar.

einen ansteigenden großen Hügel mit kleinen, unvermittelt nebeneinander liegenden Pünktchen und Häkchen zu charakterisieren, die hingesetzt sind wie die Farbtupfen mit dem Pinsel. Natürlich bleibt da die Wirkung aus, die Hügelketten kleben am Papier. Denn der Stichel muß in einer festen Struktur geführt werden, wenn er Modellierung schaffen soll.

Die Gruppe der folgenden sieben Blätter, die wegen der vier Hauptblätter die Gruppe des Marienlebens heißen möge, beweist, wie sich nun Schongauer immer mehr in der Nachbildung der Natur vervollkommnet und wie im Zusammenhang damit seine Technik geschickter wird.

Hier schon beobachten wir, daß Schongauer dieselbe Form nie zweimal gibt, daß er die Klarheit der Zeichnung immer steigert.

Auf dem großen Stiche des heiligen Antonius mit den Dämonen, der wegen der vielen Mängel — man betrachte das Gesicht und die unreinen Stricheleien im Gefält, die noch an die früheren Blätter erinnern, — auf jeden Fall noch vor dem Marienleben entstanden sein muß, ist rechts von dem Heiligen ein Dämon gegeben, dessen Leib die Formen des Drachen auf dem kleinen Georgsblatte fast wiederholt. Aber Beine und Schwanz schließen fester an den Rumpf an, die Zeichnung des Schuppenpanzers ist deutlicher geworden, und die Krallen sind nicht mehr so steif und matt wie bei dem Drachen.

Schongauer kam in die Periode, wo sich der Künstler ungemein schnell verändert, die Zeit, wo die Hand nach Überwindung der ersten Schwierigkeiten sich ihrer neu erworbenen Geschicklichkeit freut und an der Darstellung aller Dinge des Lebens ihre Triumphe feiert. Wie bei Michelangelo in seiner Jugend, so ist auch bei Schongauer nun jedes neue Werk eine Sensation.

Er greift das Thema seiner Erstlingsarbeit, der Maria mit Kind, wieder auf und schafft die Madonna mit dem Papagei, ein Werk, das bei aller Grobheit in der Zeichnung doch eine sympathische Frische und eine starke farbige Wirkung besitzt.

Es folgen die vier Blätter des Marienlebens: die Geburt

B. 4, die Anbetung der Könige, die Reise ins Ägypterland und der Tod der Maria.

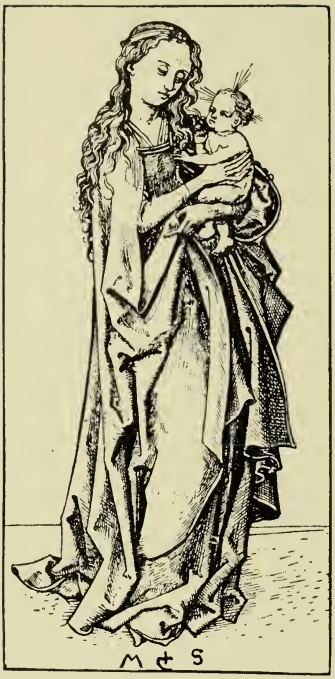
Es ist die naive Wiedergabe des wirklichen Lebens, der diese Blätter ihre große Beliebtheit verdanken. Schongauer erzählt so schön deutlich, wie die heilige Geschichte sich zugetragen hat, die Physiognomien sind alle so richtig und dabei doch nett. Er schildert uns anschaulich den Stall und läßt bei dem verfallenen Gemäuer keine Steinfuge und kein Efeublatt aus, und man sieht links im Hintergrunde auf der Geburt, daß Säulchen und Strohdach auch wirklich ganz genau so vor der Hütte stehen, wie sie sich dann auf dem nächsten Bilde dem Auge von außen zeigen.

Es ist klar, daß diese erzählenden Bilder das Können Schongauers ungemein fördern mußten, und doch erstaunt man, wie schnell sich der Wandel vollzieht. Wie ungeschickt kniet noch der anbetende König vor dem Kinde, wie steif ist er gezeichnet, wie unkörperlich wirkt das Gewand, und auf dem Marientode begegnen wir schon der prachtvollen Gruppe der beiden Apostel vorn am Bette, wo die Glieder gelöst erscheinen und die Gewandung in freien und natürlichen Falten niederfällt.

Aber der Geist, der aus dem späteren Blatte spricht, ist derselbe geblieben: Schongauer will erzählen. Auch die Technik hat sich nicht geändert, die Blätter sind mit breitem, behaglichem Strich gezeichnet. Gern finden leicht gekrümmte Häkchen Anwendung, die an dunkleren Stellen parallele, lange Linien schneiden, so bei der Anbetung der Könige im Mittelgrund am Boden, am Betttuche der Maria und am Gewande der Apostel. Daneben legt Schongauer wieder energische Kreuzlagen und charakterisiert die Schatten am Boden durch enge, parallele Striche. Es fehlt eben die Systematik, weil Schongauer über das Interesse, jede einzelne Figur recht deutlich zu machen, noch nicht hinauskommt.

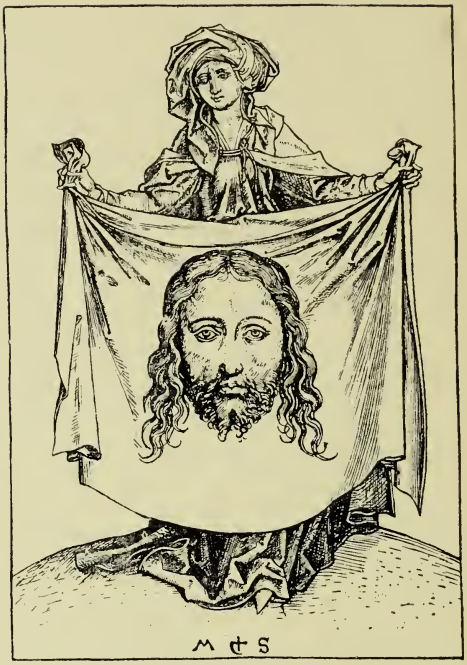
So haftet denn auch bei der Anbetung nichts mehr in der Erinnerung als der schillernde Rock des knienden Königs und beim Marientode der peinlich genau ausgeführte Leuchter im Vordergrunde.

Von dieser Seite aus muß man die Blätter aber genießen.



72.

MARIA MIT KIND. B. 27.



77.

DIE HL. VERONIKA. B. 66.

Trotz des ungewöhnlich großen Formates wollen sie aus der Nähe betrachtet sein, nicht auf den Zusammenschluß der Teile, sondern auf die Fülle von schon gezeichnetem Detail.

Der Leuchter auf dem Marientode ist nicht das einzige Stück in seiner Art geblieben. Der starke Wirklichkeitsinn, der den Künstler damals erfüllte, brauchte Stoffe wie den Bischofstab B. 106, wo Schongauer aufs ausgiebigste Gelegenheit hatte, mit seinem Können zu brillieren.

Nichts ist verkehrter als solche Blätter — wie immer geschehen ist — recht spät anzusetzen. Die ausschließliche Freude an der Nachahmung der Wirklichkeit ist immer einer bestimmten jugendlichen Periode eigen, und Michelangelos Bachus verrät sicherlich viel mehr technisches Können als seine Gräberfiguren von San Lorenzo.

Wer über solche Parallelen den Kopf schüttelt, wird immerhin den unzweifelhaften Stilkriterien nicht widersprechen können. Es gibt nicht zwei sitzende Gewandfiguren bei Schongauer, die sich nur im entferntesten so ähnelten, wie die Maria auf der Anbetung der Könige und die Madonna auf dem Bischofstabe. Der rechts herunterfallende Mantel ist über den Schoß gelegt, so daß der Saum in einer Diagonale zum linken Knie hinläuft und dann wieder parallel zurück, während das Ende wie Papier gebrochen noch einmal umgeschlagen ist. Befremdend wirkt die recht unkörperliche Art, wie dieser blechgleiche Zipfel scharf umrissen ist ohne jede Innenmodellierung. Man erkennt deutlich, daß die Maria im Bischofstabe eine abgewandelte Wiederholung des Motives gibt.

Ist überhaupt der Krummstab so unvergleichlich gezeichnet? Madonna und Kind sicherlich nicht; aber auch die Figuren sonst, z. B. die Männer, die zwischen den Giebelblumen des Baldachins herumklettern, sind sehr viel schwächer als die unten am Leuchter auf B. 33.

Schließlich darf auch nicht achtlos über das Monogramm hinweggegangen werden. Das Monogramm zeigt bei all diesen Blättern die frühe Form, die prinzipiell immer als solche anerkannt wurde, nur pflegte man sie bei den Blättern, die man nur spät ansetzen zu können glaubte, zu übergehen

oder sich darüber mit Erklärungen hinwegzusetzen, wie die schon oben widerlegten.

Das Ziel der Stilrichtung, die Schongauer in den besprochenen Blättern eingeschlagen hat, bedeutet sein größtes Werk: die Kreuzschleppung. Sie hat das Format eines Tafelbildes und ist auch wie ein Tafelbild komponiert; denn die wirksame Abstufung all der zahlreichen Figuren wäre nur in einem farbigen Bilde durchführbar gewesen und konnte allein mit der Skala von Hell zu Dunkel nicht bewältigt werden.

Der lange Zug bewegt sich aus der Tiefe von rechts her nach der Mitte vorn und verschwindet dann nach links zu hinten in den Bergen. Aber dieser Bewegungsstrom wird nicht wirksam, weil das Bildrelief mehrfach wechselt. Wir fangen hinten rechts hell an, stoßen im Vordergrunde auf ein tief dunkles Figurenknäuel und verlieren uns wieder nach links zu in helle Massen, die endlich wieder ein schwarzer Himmel abschließt. Infolgedessen möchte die Vorstellung die dunkle Mittelgruppe im Widerspruche zur tatsächlichen Situation nach hinten schieben, und drängt so auf eine Bewegung im Bilde, die der wirklichen Bewegung der Figuren widerspricht.

Somit ist diese Hauptbewegung verloren gegangen, und das Bild zu betrachten wie ein Triptychon mit einem dunklen Mittelstück und zwei hellen Flügeln.

Wenn nun aber auch die Kreuzschleppung diesen Mangel der geschlossenen Bildwirkung mit den Blättern des Marienlebens noch gemein hat, so ist doch nicht zu verkennen, daß Schongauer sich um eine ökonomische Verteilung von Hell und Dunkel bemüht hat. Man beachte, wie er abstuft vom Rande rechts aus. Der alte Mann vorn ist ganz weiß gelassen, beinahe nur im Umriß gegeben, dann beginnen die Schraffierungen, und es wird nach links hinein immer dunkler bis zu dem Reiter mit dem langen Barte.

Auch die Figur Christi ist hervorgehoben durch die schwarze Pyramide, die der Mittelgruppe als Folie dient, und der helle Zug der Schächer links hebt sich wirksam ab vom tiefschwarzen Himmel darüber.

Wir sehen also, daß Schongauer die raumbildende Kraft

der Antithese erkannt hat, daß er sie aber nur erst — ebenso wie die Niederländer des fünfzehnten Jahrhunderts in der Farbe — für Detailwirkungen anwendet, unbekümmert um das Bildrelief im ganzen.

Geht man nun ins einzelne und sucht sich Rechenschaft zu geben über den Bildwert jeder Form, so staunt man über die Unbedenklichkeit, mit der sich Schongauer seinem Wirklichkeitssinn hingegeben hat. So ist an der Figur des verzeichneten Kriegsknechtes, der den Christus emporziehen will, nur eins ganz deutlich gegeben: das Ornament auf seinem Gürtel und die Brottasche, und das allzu liebevoll behandelte Kreuz ist von brutaler Größe.

Aber für den jungen Schongauer gab es keine Bedenken solcher Art, er freute sich über jedes Ding, das recht lebendig gezeichnet war, und hatte nur das Bestreben, das Bild recht voll zu packen mit Dingen, die Staunen erregen mußten.

An der Fülle der Kopien kann man denn auch ermessen, welchen Eindruck die markantesten Köpfe oder eine Figur, wie die des seilschwingenden Mannes rechts von Christus und die beiden prachtvollen, verkürzt gesehenen Pferderücken am Rande links auf die Zeitgenossen gemacht haben.

Die Künstler staunten über die ungewöhnliche Kraft der Zeichnung, und das Publikum konnte sich nicht satt sehen an der Fülle der Charakterköpfe und erkor dieses Blatt wie die des Marienlebens zu seinen Lieblingen.

Trotz alledem macht Schongauer noch im einzelnen dem Geschmacke der alten Zeit Konzessionen. Der heute viel bewunderte Zusammenschluß zwischen dem Kreuzesstamm und dem Haupte Christi davor ist damals sicherlich nicht als eine neue Errungenschaft empfunden worden, denn er bedeutet wie auch das klassisch gebaute Haupt Christi, nur eine Anlehnung an den monumentalen Stil der vorigen Generation.

So befindet sich in Sterzing eine plastische Darstellung des kreuztragenden Christus mit Simon von Kyrene[22]) —

[22]) Abgebildet im 4. Bande der Photogr. Publikationen der Kunsthistorischen Gesellschaft.

durch Tradition dem Multscher zugeschrieben —, die dem Schongauerschen Christus nahe verwandt ist.

Es ist erklärlich, daß der junge Künstler noch Scheu hatte, die Gestalt Christi in einer eigenen Auffassung zu geben, und sich darum an einen älteren Typus anlehnt. Als er dagegen später das Thema in der Passion noch einmal aufgriff, schuf er einen selbständigen Christus, der allerdings nichts weniger als monumental ausfiel.

Das Rauchfaß B. 107, das in Stoff und Ausführung noch an den Krummstab erinnert, gehört in die Zeit unmittelbar vor der Kreuzschleppung, denn es weist genau dieselbe Zeichnung des Bodens auf, wie er sich dort findet mit ziemlich langen, leicht gebogenen Linien, die in den dunklen Stellen eine parallele Schraffierung ersetzt. Das Figürliche ist besser als auf dem Krummstab und dem Leuchter.

Der Zeit der Kreuzigung gehören auch die Stiche B. 54 und 57 an, die den heiligen Johannes den Täufer und den heiligen Martin mit dem Bettler darstellen. Die beiden Blätter sind gleich groß und sind wohl als Anfänge einer später nicht weitergeführten Folge gedacht.

Die freie Technik ist durchaus die der Kreuztragung. Das Johannesblatt ist noch das unbeholfenere, die schwarzen Lagen auf dem Wams des heiligen Martin finden sich so nur noch am linken Arm des Hohenpriesters, der auf B. 21 den Esel reitet. Bei dem alten Manne am rechten Bildrande dieses Blattes findet man eine sehr ähnliche Gewandbehandlung, und die grobe Strichelung an den Beinen wiederholt sich bei der zerrenden Rückenfigur links von Christus.

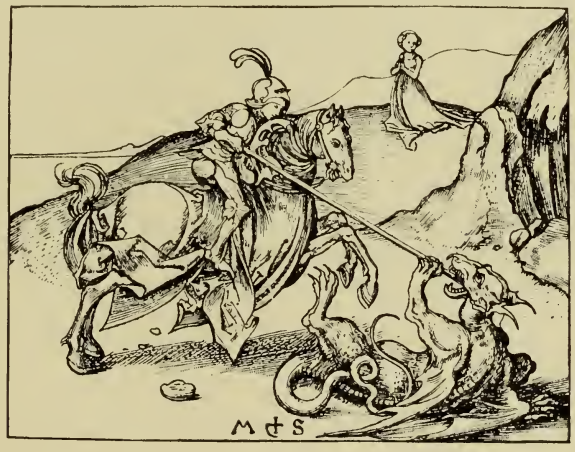
Es ist ganz selbstverständlich, daß die Kreuztragung eine ungezählte Menge von Naturstudien zur Voraussetzung hat, die sicher nur zum geringsten Teile in Kupfer gestochen sind; doch besitzen wir drei Blättchen, die dieser Richtung angehören: es sind die Stiche des Müllers B. 89, der beiden Krieger im Gespräch B. 90 und der Hirsche B. 94. Die Figur des Müllers ist in der Bewegung der des seilschwingenden Mannes hinter Christus verwandt, zeigt aber noch manche Mängel in der Zeichnung; ebenso die Hirsche, die mit dem

vorigen Blatte eine eigentümliche Zeichnung des Bodens gemeinsam haben.

In den beiden Kriegern B. 90 spürt man deutlich den Stil der Kreuztragung. Das Profil des rechten mit der scharf geschnittenen Nase und der vortretenden Stirn möchte wohl Vorbild gewesen sein für den Kopf rechts neben Christus, das Schwert an der Schärpe findet sich bis auf das letzte Pünktchen am Griff ganz genau so wieder bei dem gepanzerten Reiter in Rückenansicht. Flaue Zeichnung, besonders deutlich an der Hand des anderen Kriegers verrät, daß das Blättchen der Kreuztragung noch voran geht.

Diese sieben Blätter zeigen zum ersten Male die spätere Form des Monogrammes, die also Schongauer ungefähr mit der Kreuztragung angenommen hat.

Auf dem Blatte des Johannes könnte man in dem M eine Übergangsform erkennen; doch soll für die Vergleichung nicht unerwähnt bleiben, daß eine Retouche in der französischen Nachbildung die Vermutung mehr als billig unterstützt.



75.

DER KLEINE HL. GEORG. B. 50.

Werke im werdenden Stil

Das Leben vieler Künstler enthält eine deutliche Wendung, die eintritt, wenn ihr Streben Befriedigung gefunden hat, ein Bild der umgebenden Welt zustande zu bringen, das ganz den persönlichen Eindrücken von dieser Welt entspricht. Die Wandlung besteht darin, daß der Künstler nun einer stilistischen Behandlung der künstlerischen Aufgaben zuzustreben beginnt, daß er die Augeneindrücke nur noch mit bewußter Vereinfachung in das Bild aufnimmt. Denn das Bedürfnis nach Vereinfachung entsteht aus dem Gefühl der Fülle, der Fülle der Wirklichkeitsbilder, deren Darstellung ihm nun keine Schwierigkeiten mehr macht, also auch für ihn keine Aufgabe mehr sein kann.

In der Geschichte wird nun allerdings dieser Vorgang dadurch so unendlich kompliziert, daß jeder Künstler als Sohn seiner Zeit auch einen Zeitstil *erbt*, der seiner eigenen Natur mehr oder weniger entspricht. Daher wird denn auch das, was ihm und seiner Zeit als *naturalistische* Kunstübung erscheint, von dem historischen Betrachter leicht für eine *stilistische* Darstellungsweise gehalten werden, wofern dieser nicht durch eingehendes Studium des Zeitstiles sich dem betreffenden Künstler gegenüber den kritischen Standpunkt erwirbt, den er bei zeitgenössischen Künstlern ohne weiteres besitzt.

Nun tritt aber — und damit kommen wir auf den Anfangssatz zurück — dieser Wandel nicht notwendig ein. Es bleiben vielmehr die meisten auf der Höhe naturalistischen Kunstschaffens angelangt stehen und begnügen sich dann mit der Ausbeutung der erworbenen Fähigkeit; und diese Gefahr droht um so mehr, je weiter der Künstler als Naturalist gekommen ist.

Bei Michelangelo tritt diese Krisis mit der Vollendung des David ein, bei Schongauer mit der der Kreuztragung. Beide Künstler schufen mit diesen Arbeiten ihre populärsten Werke, beide mußten diese Werke verwerfen, wenn sie sich die Möglichkeit eines höheren Kunstschaffens erwirken wollten.

Die Kritik des David bedeutet die Mathäusstatue, die Kritik der Kreuzschleppung die große Kreuzigung.

Während aber bei Michelangelo dieser Schritt in ein Wunderland führte, ging Martin Schongauer in die Verbannung; denn Michelangelo gehörte der Generation an, die für das Primitive das Reiche setzte, für das Häßliche das Schöne. Schongauers Jugend fiel aber in das Ende eines monumentalen Stiles, und er mußte als Spätgotiker sagen, was er neues zu sagen hatte.

Schon oben wurde bei dem kreuzschleppenden Christus darauf hingewiesen, wie unmonumental diese Figur in der Passion wird. In diesem Sinne werden nun alle Figuren umgebildet.

Damit ist aber nur erst die Farbe des neuen Stiles angedeutet, in seinem Wesen ist er ein großer Fortschritt.

Mit der Grausamkeit gegen sich selbst, die sich nur bei produktiven Naturen findet, zerreißt Schongauer die gefälligen Bilder des bunten Lebens, weil sie dem Auge, das Klarheit will, nicht standhalten können, weil sie wirr sind und unrein. Schongauer wird primitiv, er beginnt wieder zu buchstabieren.

Christus hoch am Kreuz, tief unten sind Maria und Johannes steif wie Puppen an den Bildrand gestellt, dahinter eine Landschaft; in dem freien Raum darüber fliegen drei Engel. Welcher Abstand zu dem Christus der Kreuzschleppung! Die Figur ist roh, aber deutlich und klar entwickelt, aus dem schönen Haupte ist ein einfacher Kopf geworden. Alle Kalligraphie ist verschwunden. Die Hügel der Landschaft sind unsicherer gegeben, wirken aber gesehener und glaubhafter, als die schönen Berglinien rechts auf der Kreuztragung.

Schongauer gibt jede Figur in der einfachsten Ansicht: Maria, den Engel unten und Johannes von vorne und die drei fliegenden Engel oben im reinen Profil, und gewinnt so eine sprechende Silhouette. Auch in der Landschaft sucht er die schroffen Gegensätze auf und reinigt den Boden von allem Zufälligen, sodaß er metallenglatt erscheint. Wie kraus und bunt sieht dagegen der Boden auf der Kreuzschleppung aus.

Gleichzeitig vollzieht sich ein Wandel in der Technik. Die

behaglichen, leicht gebogenen Striche und Häkchen sind verschwunden, in scharfen, schnurgeraden parallelen Linien wird modelliert, grob, hart, aber fest und deutlich.

Denselben Charakter und dieselbe Technik erkennt man auf dem Blatte B. 70, Gott Vater auf dem Thron. Die schroffe Nebeneinanderstellung von weiß und schwarz wie links am Throne findet auf der Kreuzigung im Gefält der Maria ihre Analogie.

Dann folgt die Madonna auf der Rasenbank B. 30, wo die Gewandung von den Knien abwärts einen nahen Vergleich mit dem vorigen Blatte zuläßt. Das Blatt, das nicht zu den gelungensten Schöpfungen Martin Schongauers gehört, zeigt deutlich das Bestreben nach einer größeren Zierlichkeit der Formen, die aber noch zu einer gewissen Grobheit des Striches im Gegensatz steht.

Die beiden kleinen Kreuzigungen, die ihr voran gehen,[25]) lassen sich wegen ihres Stoffes und wegen des kleinen Formates nur schwer mit B. 70 vergleichen, doch mögen die ungeschickten Hände der Engel die hinter dem Throne den Vorhang halten, beweisen, daß man auch bei diesen kleinen Stichen noch keine feineren Glieder erwarten darf.

Die Analyse führt uns über das Blatt der stehenden Madonna B. 28 mit Anklängen an die Maria der großen Kreuzigung zu der eng verwandten Madonna im Hofe B. 32.

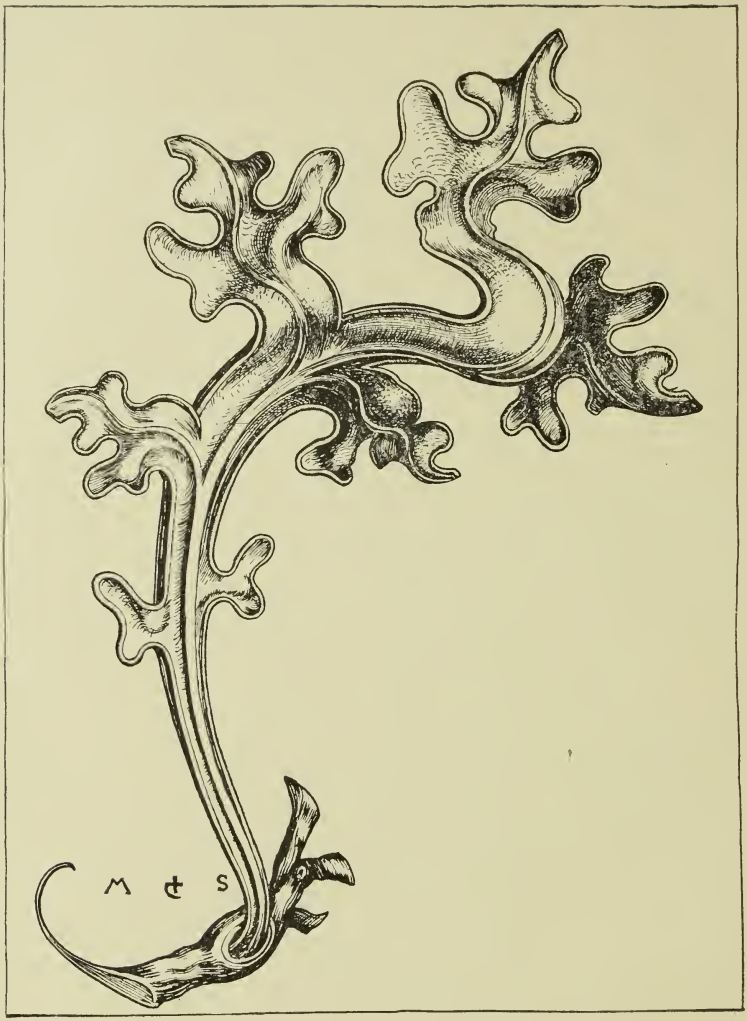
In diesem Stiche begrüßen wir das erste Werk, das einen deutlichen und reinen Stil aufweist. Grobe Formen, ungelenke Glieder, ein hartes Gefält, aber diese Formen sind in Beziehung zu einander erfunden, sie sind alle aus derselben Distanz gesehen und widersprechen sich darum nicht.

Gewandzipfel und einzelne Köpfe mag man in der Kreuzschleppung finden, die lebendiger wiedergegeben sind, doch wird man auf den früheren Blättern vergeblich suchen nach einer großen Fläche, die so sehr sich gleichbleibt.

Zum ersten Male wird der Beschauer genötigt, vor dem

---

[25]) Siehe pag. 29.



77.

EIN BLATTORNAMENT. B. 111.

Bilde zurückzugehen, weil nur die Relationen der Formen Bedeutung haben, der flimmernde Wechsel von Hell und Dunkel.

Nach diesem Siege über das Bildrelief war Schongauer gezwungen, die künstlerische Aufgabe zu vertiefen durch eine Verfeinerung der Formen; denn diese beiden Interessen beherrschen von nun an sein künstlerisches Streben: die exakteste Formensprache zu sprechen im gleichmäßigsten Rhythmus. Manchmal überwiegt die deutliche Form, bisweilen der Bildrhythmus, und da, wo ein Schongauers Natur besonders günstiger Bildstoff die glücklichsten Vorbedingungen schuf, ist ein großes Werk entstanden.

Eine Folge von fünf quadratischen Blättern, die Szenen aus der Geschichte der Maria und Christi darstellen, und die wegen des gleichen Formates[26]) und gleichen Stiles zusammen aufgeführt werden müssen, schließt sich dem Stiche der Madonna im Hofe an.

Die Blätter bieten so viel Vergleichspunkte, daß man den Fortschritt, der sich bei ihnen in der Zeichnung geltend macht, besonders gut verfolgen kann. Eigentümlich ist allen eine Schönlinigkeit, eine wohl überlegte Komposition, die Architektur und Landschaft in gleichem Maße den Figuren dienstbar macht .

Das früheste von ihnen ist das Blatt, das Gott Vater und Maria auf dem Throne sitzend darstellt. Hier sind bei einer großen Ähnlichkeit der Strichführung mit der Madonna im Hofe doch im einzelnen viel zartere Schattierungen aufgesucht, wenn auch das schwarze Loch zwischen den beiden Figuren noch an unfeine Mittel aus früheren Zeiten erinnert. Auf dem nächsten Blatte, wo Maria vor Gott Vater kniend die Krone empfängt, ersieht man, was korrekturbedürftig an dem vorigen Blatte war: die Architektur schließt fester zusammen, die

---

[26]) Die bei Bartsch und anderen angegebenen Maße sind nicht alle gleich. Das hat hauptsächlich darin seinen Grund, daß Schongauer — wie üblich — die umrahmenden Linien nicht genau gezogen hat, sodaß die Blätter oben fast immer breiter oder schmaler sind als unten, ebenso differiert die Höhe. Genaue Messungen ergeben, daß jedes Blatt an mindestens einer Stelle 15,6 bis 15,7 cm breit, 15,8 cm hoch ist.

Modellierung verliert sich nicht mehr so ins kleinliche, sie ist plastischer geworden. An Einzelformen wie den Kronen erkennt man den größeren Formensinn.

Die Maria der Geburt B. 5 ist im Kopf und dem herabfallenden Mantel der knienden Maria des letzten Blattes sehr ähnlich. Doch möchte die feinere Durchbildung der überschlanken Hände, die entzückende Neigung des Kopfes mit seiner zarten Modellierung, die reichere Linie, in der der Saum des Mantels am Boden entlang kriecht, für die spätere Entstehung sprechen. Die oben erwähnte kompositionelle Schönheit ist hier besonders deutlich erkennbar in dem diagonalen Kreuz, vor dessen Schnittpunkt der Kopf der Maria steht, und in der Art, wie die Rückenlinie des Esels die Horizontale der Mauer fortsetzt.

Wir erkennen in dem Kinde die Fortbildung des Typus von B. 32 in Sinne der überall beobachteten feineren Durchbildung der Formen und in der Arm- und Handhaltung der Mutter genau den der Maria auf der großen Kreuzigung.

Die gleiche Modellierung mit langen, nicht zu eng stehenden parallelen Linien weist auch die Taufe Christi B. 8 auf, und in der Magdalena auf B. 26 findet die kniende Figur ihre reichste Durchbildung; der Christus trägt den feinsten Kopf. Die ungeschickt anmutende rechte Hand der Magdalena darf nicht befremden, wir finden sie schon — nur noch unglücklicher — auf B. 72 bei dem Engel links vom Throne; auch sehr ähnlich bei der Maria auf B. 5.

Am Schlusse der Analyse wurde darauf hingewiesen, wie die Zeichnung der Bäume sich wandelt. Der Baum auf B. 26 bildet deutlich den Übergang von dem auf B. 32 zu den Bäumen der Passion auf B. 9 und 18.

Die heilige Katharina B. 65 gehört auch in diese Periode. Die nahe Verwandtschaft mit der Christusfigur auf B. 26 ist so offensichtlich, daß nähere Erklärungen darüber unnötig sind. Die rechte Hand, die in den Mantel greift, ist der linken Hand des Engels auf der Taufe sehr ähnlich, der Kopf entspricht durchaus dem Kopfe der Magdalena, bei der man die gleiche

Modellierung in den tiefen Schattenlagen des Gewandes findet. Die Krone ähnelt der Krone auf B. 70.

Nach den Ergebnissen der Analyse ist auch die Kreuzigung B. 24 noch vor der Passion entstanden. In der Führung des landschaftlichen Hintergrundes im Sinne einer kompositionellen Klärung des Figürlichen erinnert das Blatt an die Taufe. Die Modellierung ist der auf B. 72 und B. 26 sehr ähnlich, die Art wie das Gewand der Maria auf den Boden stößt, findet sich auf B. 28, der Kopf des Johannes gleicht dem Engelskopfe auf der Taufe; doch spricht die straffere Formenbehandlung für eine etwas spätere Entstehungszeit.

Das Blättchen, das man das Zuchtschwein mit den vier Jungen nennt, B. 95, zeigt die harte Modellierung, die sich auf B. 32 findet. Wie sich z. B. dort die große helle Stelle über dem rechten Knie abhebt, wie sie nach unten zu sich in dunkle Lagen verliert, das ist genau so gestrichelt wie bei dem oberen Schenkel des Zuchtschweines. Der Boden nicht mehr wie auf B. 89 und 94, sondern wie die Hügel auf B. 30.

Wir haben erkannt, wie Schongauer nach der großen Kreuztragung zu einfachen Bildgestaltungen zurückkehrt, wie er um die sorgfältige Durchbildung der Engelfiguren, die gleichmäßige Behandlung einer kleinen Fläche sich bemüht, wie er auch in mehrfigurigen Bildern alle Überschneidungen vermeidet und nur in einer wohltuenden Verbindung von Vorder- und Hintergrund eine Bildeinheit anstrebt.

So einfache Lösungen ließen die Passionsgeschichten nicht zu; daher liegt es für den historischen Betrachter hier nahe, die Wahl dieses Bildstoffes aus inneren Motiven zu erklären, aus der Erkenntnis des Künstlers, daß das an einfachen Stoffen erworbene Gefühl für Bildstil nun schwierigere Aufgaben brauche zu seiner Festigung.

Mag dem so sein oder nicht, jedenfalls hat Schongauer die Aufgabe in diesem Sinne gelöst. Er wählte das Bildformat — im Gegensatze zu früheren Gewohnheiten — außergewöhnlich klein, weil er empfand, daß er sich damit die geschlossene Bildwirkung erleichtere. Dadurch war er aber auch genötigt,

die Zeichnung zu verfeinern, wenn er bei der großen Menge der Figuren, die die Szenen oft verlangten, noch deutlich sein wollte. Der Gefahr, die nun wieder hierin lag, sich ins einzelne zu verirren und die Macht über das Bildrelief zu verlieren, suchte Schongauer dadurch zu entgehen, daß er von dem Gegenstande weiter abrückte und sich Rechenschaft über den gemeinsamen Lichtwert jeder Bildzone gab. Ein Stecher des siebzehnten Jahrhunderts hätte aus dieser Betrachtung des Gegenstandes als Fernbild die Konsequenz gezogen, daß dann auch die Darstellung der Dinge in ihren Einzelformen aufzugeben sei, daß nur die Relationen der Dinge, die Bildzonen die Darstellung bestimmen müßten.

Anders Schongauer! Seine Kunst war von der Linie als Ausdrucksmittel abhängig, die Linie macht den Nerv aller seiner Formen aus, und es war daher unmöglich, daß er sich für eine Darstellung entschied, die nur den Tonwert der Dinge festhält. Er bildet daher jeden Kopf erschöpfend durch, wählt aber für die vorderen Figuren ein helleres Relief als für die hinteren.

Selbstverständlich gestattete diese Art der Abstufung nur eine geringe Bildvertiefung, und Schongauer hätte auf ähnliche Schwierigkeiten wie in der Anbetung der Könige oder der Kreuzschleppung stoßen müssen, wenn er sich nicht bei den Passionsblättern die Aufgabe von vornherein dadurch vereinfacht hätte, daß er ähnlich wie bei den vorher besprochenen Blättern starke räumliche Vertiefungen vermied, indem er die Hauptpersonen nebeneinander entwickelte und die freibleibenden Stellen, wo es nur anging, mit Nebenfiguren füllte, die er dann wieder auf nahe architektonische Hintergründe setzte.

Daß die zwölf Blätter dabei manche Verschiedenheiten aufweisen, spricht dafür, daß Schongauer erst im Verlaufe der Arbeit zu einer stilistischen Festigkeit gelangte, um so mehr, als sich auch aus der Zeichnung erkennen läßt, wie eine Verfeinerung des Striches damit Hand in Hand geht.

Die Blätter sind ungefähr in der natürlichen Reihenfolge entstanden, die die heilige Geschichte vorschreibt; jedenfalls

ist das Gethsemaneblatt das früheste, die Kreuzigung, die Grablegung und die Blätter danach die späteren. Da sich die Personen in den Geschichten oft wiederholen, so bieten sich die trefflichsten Anhaltspunkte für eine genaue Vergleichung. Doch werden bei der folgenden Besprechung auch Parallelen zu den früheren Stichen gezogen, damit dem Leser das chronologische Gerüst möglichst deutlich werde.

Das Gebet am Ölberge B. 9 leitet die Passion ein. Im Vordergrunde die drei schlafenden Jünger, weiter höher der knieende Christus, rechts im Hintergrunde die heranschleichenden Schergen, von Judas geführt. Das beste an dem Blatte ist die Gruppe der Jünger, die mit vielem Geschick zusammengenommen sind; Petrus vorne ist in Hell modelliert, in der Tiefe sind Schwärzen. Sobald aber das Auge mit dieser Gruppe fertig geworden ist und nach hinten geht, werden Mängel fühlbar, da sich Schongauer in der Vordergruppe ausgegeben hat und deshalb weiter höher wieder ganz hell anfangen muß. So entsteht ein Mißklang, der um so peinlicher berührt, weil er die Hauptfigur trifft, die nicht mehr überzeugt und verblasen wirkt, weil das Auge durch die starken Kontraste des Vordergrundes verwöhnt ist. Erst Dürer hat in seinem kleinen Blatte von 1508 die Aufgabe im einheitlichen Sinne gelöst.

Die Fortschritte gegenüber den früheren Blättern und der Zusammenhang mit den letzten gibt sich im Detail zu erkennen. Der Christus mit den gefalteten Händen wirkt beweglicher und durchgefühlter als die kniende Maria auf B. 72 mit der steifen Kopf- und Handhaltung; auf B. 5 befindet sich eine Gruppe Herankommender, die der der Schergen zu vergleichen wäre, und der Fuß der dunklen Hügel im Mittelgrunde stößt noch beinahe so ungeschickt auf den hellen Boden wie auf B. 26.

Die Gefangennahme wirkt einheitlicher, weil durch eine Nebeneinanderstellung der Figuren die vertiefte Bühne vermieden ist. Nur Petrus, der dem Malchus das Ohr abschlägt, steht etwas weiter vorn. Zweifellos ist der Rücken des Malchus zu hell und die Tondifferenz zu den anderen Figuren, die doch nur wenig tiefer stehen, zu stark; dennoch ist die Wir-

kung eine wohltuende, weil sie einem tatsächlichen Gegensatze Ausdruck gibt. An guten Originalen mag man sich davon überzeugen, daß der Kopf des Petrus ein anderer geworden ist, daß Stirn-, Nasen- und Haaransatz bestimmter gegeben sind.

Mit dem folgenden Blatte, Christus vor dem Hohenpriester B. 11, beginnen die Darstellungen, die einen ungefähr gleichen Eindruck machen. An diesem möchte die Betonung der Hauptfigur durch den dahinter gestellten Pfeiler besonders zu rühmen sein und die Zartheit, mit der der Kopf des Kaiphas und der vorgebeugte Kopf darüber auf den weißen Grund gesetzt sind. Nach solchen Genüssen darf man die große Kreuztragung nicht betrachten.

Die Vorzüge der folgenden Blätter sprechen deutlich für sich. Auf der Darstellung des Pilatus bei der Zeremonie der Handwaschung ist die sitzende Figur mit ihren zahlreichen Drehungen und der eisernen Gedrungenheit des Kopfes, auch die Modellierung der Figur daneben, die die Kanne hält, hervorzuheben. Dagegen fällt bei der Dornenkrönung eine gewisse Flauheit der Formen auf.

Die Geschichte, wie Pilatus den dornengekrönten Christus neben sich mit dem Volke verhandelt, gestaltet Schongauer zu einer wildbewegten Szene. Er gibt den Augenblick, wo das Volk den Kreuzestod Christi fordert. Mit lautem Geschrei drängen alle auf Pilatus zu, jede Hand in ausdrucksvollster Geste, das Ganze von größter Lebendigkeit. Prachtvoll ist es, wie ein Arm in dem Torbogen hinten hochkommt und die Vorstellung eingibt von einem großen, noch unsichtbaren wilden Gewühl, das herandrängt. Hier feiert Schongauers ausdrucksvolle Linie ihre Triumphe, hier übertrifft er auch Dürer, dessen Darstellungen dieser Szene im Kupferstich wie im Holzschnitt dagegen matt erscheinen.

Über die Kreuzigung B. 17 wurde schon in der Analyse ausführlich gehandelt. Von den letzten Blättern verdient die Grablegung das größte Interesse. Wie auf der Kreuzigung die Marien, so sind hier die fünf Figuren hinter dem Grabe unter eine Linie gebracht, die vom Fußende an bis zum Haupte

78.

SYMBOL DES EVANGELISTEN MATTHÄUS. B. 73.

Christi sanft aufsteigt und dann wieder fällt. Die Maria und der kniende Johannes vor dem Grabe sind hell und leicht modelliert ohne jede Gewaltsamkeit. Infolgedessen hat das Blatt in der Gesamterscheinung etwas Selbstverständliches bekommen, das Darstellungen wie die Handwaschung oder die Szene vor dem Volke B. 15 entbehren. Sie sind als Ganzes betrachtet nicht gleichmäßig genug, sie flackern etwas.

Der Hinweis auf ein Detail möge auch diesen Abschnitt beschließen, es sind die Hunde, die Schongauer mehrere Male bringt. Ein Hund findet sich zuerst in der Anbetung der Könige B. 6. Derselbe wieder auf der Kreuzschleppung, aber in bedeutend besserer Zeichnung, darauf in allerdings etwas verunglückter Verkürzung auf B. 11, man halte sich darum an die summarische und sehr präzise Zeichnung des Kopfes. Schließlich auf der Handwaschung das reizende Duett, der Pudel auf der Thronstufe, den ein anderer kurzhaariger Hund anbellt. Dieser ist uns auch wieder aus der Kreuzschleppung bekannt, doch hat er sich sehr zu seinem Vorteil verändert.

Werke im feinen Stil

Schongauer muß das Bedingte seiner vielfigurigen Bilder empfunden haben, den Zwang im Vordergrunde zu bleiben, wenn er einheitlich sein wollte. Er hat sich infolgedessen von allen Darstellungen dieser Art abgewendet, und je reifer er wurde, um so mehr vermieden, was ihm irgendwelche kompositionellen Rücksichten auferlegte.

Die Einzelfigur wird das Lieblingsthema seiner Kunst, ja wird nach einer Periode des Überganges das einzige Thema, das er noch behandelt.

Auf die Passion folgen die zwölf Blättchen der Apostel. Da in den Darstellungen keine Rücksicht zu nehmen war auf einen szenischen Zusammenhang, so konnte Schongauer die Figuren in der sorgfältigsten Weise durchbilden, alle Tonwerte

an einer Erscheinung unterbringen. Er sucht eine möglichste Mannigfaltigkeit in den Stellungen zu erreichen, damit die Bilder nicht langweilen: doch wählt er die Ansichten so, daß immer zwei Figuren sich entsprechen, die, wenn die Folge als ein Büchlein erschienen ist, wahrscheinlich einander gegenüber gestanden haben. Beginnen wir mit den Profilstellungen, so entstehen folgende sechs Paare:

Matthäus B. 41 — Simon B. 43
Johannes B. 37 — Andreas B. 35
Jakobus minor B. 40 — Paulus B. 45
Petrus B. 34 — Bartholomäus B. 39
Judas Thaddäus B. 42 — Jakobus maior B. 36
Philippus B. 38 — Thomas B. 44.

Bei der deutlichen Entsprechung muß es Wunder nehmen, daß dieses Verhältnis noch nicht beobachtet ist. Ein näherer Beweis erübrigt sich aber wohl durch die Anschauung.

Das Typische an der Folge ist die große Zartheit der Auffassung. Eine Gestalt wie des Bartholomäus B. 39 hat in der Bildung des Kopfes, dem Greifen der Hände, der Art wie der Rückenkontur gezogen ist, etwas Feines, etwas Bedachtes, das sich in anderen Blättern wie dem Philippus B. 38 oder dem Älteren Jakobus B. 36 sogar bis zu einem Grade der Zierlichkeit steigert, der im Widerspruche steht zum Stoffe: diese Figuren sind nicht mehr leicht bewegt, sie tänzeln schon. In den Gebärden der Hände ist öfters ein ähnlicher Geist zu spüren. Die schönsten sind die beiden Apostel in Profilstellung, Matthäus B. 41 und Simon B. 43. Hier ist Schongauer in seinem Element, hier kann seine Linie sich ergehen, hier genießt man mit Wohlbehagen den schönen Fall der Mäntel, den prachtvollen Kopf des Matthäus, die nervige Hand, die so sicher aus dem Mantel hervorgreift. Das Motiv ist uns übrigens nicht mehr ganz unbekannt: so deutet schon Pilatus bei der Schaustellung Christi ins Volk. Man betrachte das Passionsblatt noch einmal und mache sich deutlich, wieviel klarer und einfacher Schongauer geworden ist, wieviel ausdrucksvoller. Blätter wie die Kreuzigung B. 17 halten noch am ehesten den Vergleich aus und beweisen, daß Schongauer seine Zeich-

nung in der Richtung weiter entwickelt hat, die schon innerhalb der Passion sich fühlbar macht.

Die Hand ist sicherer geworden, der Strich eleganter, das lehrt auch ein Vergleich der Figur des Petrus mit den porträtähnlichen Darstellungen auf dem Gethsemaneblatte und der Gefangennahme. Was damals im Hinblick auf die frühen Werke besonders fest und bestimmt erschien, mutet uns nun recht unrein, ja roh an.

Schongauer muß eine große Freude an der Zartheit der neuen Blätter gehabt haben, denn er hat später diesen Stil in einer Weise gesteigert, in möglichst kleinen Blättern eine Zierlichkeit der Modellierung entwickelt, die das Süßliche oft nur noch streift.

Die kleine Verkündigung B. 3, die wegen ihrer stilistischen Verwandtschaft mit den Aposteln, ja mancher Beziehungen zu den späteren Blättern der Passion nicht noch weiter hinausgerückt werden darf, leitet diesen Miniaturstil deutlich ein.

Maria, mit einem Buch in der Linken im Vordergrunde empfängt mit leise gewendetem Kopfe den Gruß des schönen Engels, der hinter ihr kniet. Das Schema ist das damals in Deutschland allgemein beliebte, wohl aus den Niederlanden stammende, das heute das Bild des Roger van der Weyden in der Münchener Pinakothek am besten repräsentiert. Neu aber und eigenartig die behutsame Schiebung der Figuren, die feste Stellung des Kopfes der Maria vor dem Schnittpunkte der Ballustrade mit dem Vorhange, und besonders die Tonfeinheit, die dieses Blatt vor allen anderen mehrfigurigen Darstellungen auszeichnet. Das ganze atmet einen feinen Duft, der um so unmittelbarer fühlbar wird, als Schongauer auch bei der Durchbildung der Details, der einzelnen Köpfe, Hände und Faltennester mehr auf eine gewisse Schönlinigkeit Bedacht genommen hat, als auf die Steigerung des Lineamentes im Sinne einer energischen Modellierung.

Wie der Mantel der Maria gezeichnet ist, erinnert noch recht an die Gewandung des knienden Johannes der Grablegung, nur laufen die Säume in schöneren Kurven. Doch

sind in der Bewegung des Engels, der zierlichen Bildung der Flügel und des blumenbekränzten Hauptes schon Anzeichen einer Feinmalerei deutlich, die einen zarten Bildrhythmus mehr kokettiert, als ernstlich anstrebt. Bei einer langen Betrachtung bleibt daher die Wirkung aus, man empfindet die Schönlinigkeit als Kaprize und vermißt bei der einzelnen Figur die wirklich neuen, erlebten Formen. Ungeschicklichkeiten in der Durchbildung der Details, wie sie bei den Aposteln noch zu beobachten sind, kommen allerdings nicht mehr vor. So möchte ein Vergleich der gesenkten Hand des Jakobus minor B. 40 mit der Rechten der Maria, die das Kleid rafft, der buchhaltenden Linken mit der entsprechenden Hand des Simon B. 43 deutlich für die Priorität der Folge sprechen. Wie der Engel so überzierlich Stab und Vorhang mit denselben Fingern hält, ist uns auch kein unbekanntes Motiv mehr. Schon Pilatus greift in den Mantel Christi mit der Hand, die gleichzeitig das Szepter hält. Man möge auch hierbei die klarere Durchbildung der Gelenke sich deutlich machen.

Die beiden gleich großen Blättchen der heiligen Barbara B. 63 und Katharina B. 64 stehen im nahen Zusammenhange mit der Verkündigung. Auch hier das überzarte Relief, das den Stil der Apostel fortsetzt, und auch im einzelnen manche Motive, die an die Folge erinnern. So wäre bei der Katharina die buchhaltende Linke mit der entsprechenden Hand des Apostel Jakobus auf B. 40 zu vergleichen. Die Rechte hält das Schwert wie auf B. 45, die überzierliche Haltung des linken Armes ist uns von B. 44 bekannt. Die klarere Gestaltung der Motive bei unserem Blatte ist überall deutlich.

Ganz ebenso steht es mit dem schönen Blättchen der heiligen Barbara, wo nur auf das entsprechende Gewand beim Apostel Petrus hingewiesen sein soll. Auch der heilige Antonius B. 46, der segnende Christus B. 69 und der Stich mit dem Bischof B. 61 gehören hierher. Der Leser wird bei der deutlichen Übereinstimmung mit den vorigen Blättern dieser Einreihung nicht widersprechen.

Es schließen sich die beiden schönsten Stiche an: die heilige Veronika B. 66 und die kleine Madonna B. 27.

Diese ist schon eingehend besprochen worden in dem analytischen Teile, wo sie zwischen der Kreuzigung der Passion und dem Blatte des Johannes auf Patmos stand. Sie mußte uns damals als Typus gelten für diese ganze Stilperiode, die die Apostel einleiten, und in der sie ungefähr den Höhepunkt bedeutet. Die Verwandtschaft mit den soeben besprochenen Blättern verrät die feine, überzarte Zeichnung.

Die heilige Veronika ist gleichzeitig mit dem Blatte der Madonna entstanden, das läßt die peinlich genaue stilistische Übereinstimmung vermuten, wie die gleichen Maße. Ihr steht wieder sehr nahe das Blättchen, das den kleinen Erlöser mit der Weltkugel darstellt. Der tänzelnde Schritt, die bis auf die höchste Stufe der Feinheit gesteigerte Modellierung des Mantels weist diesem Blatte seine Stelle an; dennoch läßt die unnatürliche Durchbildung des kleinen Kinderkörperchens, der viel zu gedrungene Kontur der Beine erkennen, wie wenig doch Schongauer imstande war, die weichen Schatten zu geben, die eine solche Aufgabe verlangt.

Der kleine Stich des heiligen Sebastian B. 60 muß trotz merkwürdiger Mängel in der Zeichnung auch hier Erwähnung finden, denn der Körperkontur, die feine Bildung des Schamtuches, die schon an einen Stich der folgenden Periode B. 99 erinnert, lassen für das sonst recht gleichgültige Blatt eine andere Stellung nicht zu.

Zwei Stiche von derselben Größe geben Darstellungen mit ganz kleinen Figuren: der heilige Georg, der den Drachen tötet, B. 50 und die beiden sich raufenden Lehrbuben. Die Zeichnung entspricht in beiden Blättern der der kleinen Madonna. Auch die zierliche Bildung von Roß und Reiter trägt denselben Charakter. Man möge sich der frühen Darstellung im Rund erinnern, um sich noch einmal der Wandlungen zu vergewissern, die Schongauer durchgemacht hat.

87.

DAS WAPPEN MIT DEM KNIENDEN MANN. B. 101.

Werke im reinen Stil

Wer Martin Schongauers Werdegang bis hierher verfolgt hat, muß den Eindruck haben, daß der Künstler die Höhe erreicht hat, daß seine Entwicklung abgeschlossen ist. Nichts wäre natürlicher. Wir sahen, wie Schongauer sich die Wiedergabe des wirklichen Lebens zur Aufgabe gewählt hatte, wie er dann einbog zu einer stilistischen Darstellung, wie er die Zartheit der Linie immer steigerte, bis er einen feinen, süßen, abgeklärten Stil sich angeeignet hatte, der die Welt entzücken mußte. Es sind uns ja die Zeugnisse für den Beifall, den dieser Stil überall fand, erhalten in der Form von Kopien und in Nachahmungen dieser Manier bei seinen Schülern.[27])

Und dennoch hat Schongauer sich noch einmal von Grund aus geändert, noch einmal mit der Natur abgerechnet, indem er sich die Frage vorlegte, ob dieser Stil den höchsten Anforderungen an Klarheit, an gleichmäßige Kraft der Bildfläche entsprach. Und als er empfand, daß er die Zartheit der Körper, die Schönheit der Bildform auf Kosten ihrer Festigkeit gesteigert hatte, opferte er ohne Bedenken den gefälligen Rhythmus der klar entwickelten Form. Wie das zu verstehen ist, geht am deutlichsten hervor aus einer Vergleichung der beiden Verkündigungen.

Nach der kleinen Verkündigung hat Schongauer das Thema noch einmal behandelt am Ende seines Lebens in den beiden Blättern B. 1 und 2, die in der Analyse an den Schluß der Reihe gesetzt wurden. Es sind zwei Blätter, das sagt schon viel: sein Bedürfnis nach Klarheit konnte selbst durch eine so anmutige Komposition wie die der kleinen Verkündigung nicht befriedigt werden, und darum greift er wieder zur primitivsten Art der Darstellung: er sondert die beiden Figuren.

Dieser künstlerische Ernst äußert sich auch in der veränderten Körperauffassung: die Figuren sind herb, die Formengebung spröde, und das Körperliche von einer unerhörten Durchbildung, deren Wert aber nicht mehr in der Feinheit

---

[27]) Näheres darüber weiter unten.

der Töne liegt, sondern in der richtigen Bewertung ihrer Gegensätze.

So entstehen Erscheinungen von einer „zudringlichen Kraft", wie Goethe diese Wirkung einmal nennt, die alles hinter sich lassen, was Schongauer vorher gestochen hat. Es ist mit diesen Blättern wie mit dem klaren kühlen Quell, der zuerst erschauern macht und dann doch so unendlich wohltut.

Damit haben wir jedoch schon den Schluß dieser Periode gekennzeichnet.

Die Symbole der vier Evangelisten bilden den Übergang. Was sie noch an den alten Stil fesselt, ist die behutsame Wendung der Linie, die Rücksicht auf einen schönen Fluß in der Bewegung. Neu aber ist die Betonung größerer Schattenkomplexe und die damit im Zusammenhang stehende Vermeidung des linearen Details im Gefält. Noch auf der kleinen Verkündigung kommen schnurgerade, oben hakenförmig eingebogene Linien zur Anwendung, die Faltenbrüche charakterisieren sollen. Auch noch bei der kleinen Madonna B. 27 ist die Gewandung im wesentlichen linear komponiert. Das ändert sich nun: der linke Oberschenkel des knienden Engels ist als helle Masse empfunden, und die ganze Umgebung dunkel schattiert, dann wieder das rechte Knie herausgeholt und überall ein anmutiger, nie kleinlicher Wechsel von Hell und Dunkel gewonnen. Dabei sind alle schroffen Gegensätze, vor allen Dingen die brillante Wirkung ganz tiefer Schatten, vermieden, weil sie Löcher in die Bilder schlagen, also die Bildeinheit stören. Diesem Maßhalten verdanken denn auch die Blätter ihre farbige Wirkung, sie besitzen Atmosphäre.

Die Ähnlichkeit des Matthäusengels mit dem der Verkündigung ist deutlich. Erfrischend wirkt die schöne Festigkeit, mit der Augen, Nase und Mund in das Gesicht gesetzt sind, die Bestimmtheit einer Wangenlinie, wobei im Vergleich zu dem früheren Blatte weniger einer natürlichen Lieblichkeit als einer typischen Geltung Rechnung getragen ist. Eine noch frühere Entwicklungsstufe würde der Engel der Taufe illustrieren. Das Spruchband besitzt große elastische Kraft, trotz-

94.

DER HLG. JOHANNES AUF PATMOS. B. 55.

dem es sich im Ornament zurückhält. Die Linie ist zarter als bei dem Bande des Engels auf B. 3.

Der Markuslöwe ist unglaublich fest im Umriß des Leibes gegeben, auch der Kopf ist auffallend gut getroffen, während der geflügelte Stier des Lukas sonderbarerweise recht hölzern wirkt und wenig Naturstudium verrät. Der Adler des Johannes ist mit dem Spruchbande sehr glücklich für die Darstellung im Rund vereint.

Die zehn runden Wappen schließen sich den Blättern mit den Evangelistensymbolen eng an. Auch stilistisch bieten sie die weitere Fortsetzung der oben charakterisierten neuen Art.

So hat der Matthäusengel der Wappenfigur auf B. 96 als Vorlage gedient. Die Haltung der Beine, die Helligkeit am Oberschenkel entspricht sich nämlich bis auf die kantige Umrandung durchaus, aber im Gegensinne. Es sind darum die Änderungen, die Schongauer vorgenommen hat, besonders lehrreich. Sie beruhen vor allen Dingen in einer Vereinfachung der Innenzeichnung und einer Reduzierung der Umrißlinie auf wenige, aber starke Richtungskontraste. Man betrachte daraufhin das Gefält wie das Gesicht, ziehe auch noch einmal den Verkündigungsengel zu Rate.

Der starke Sinn für Tondifferenzen ist vielleicht am besten zu erkennen in der Figur der Wappenfrau mit dem Schwan, wo in einer ziemlich gleich bleibenden Schattenfläche weiße Stellen ausgespart sind mit Vermeidung jeder linearen Innenzeichnung.

An allen Blättern empfindet man den bedachten Geist, der die Figuren in das Rund gesetzt hat. Der wilde Mann mit dem Hirsch B. 104 oder der kniende mit dem Doppelwappen B. 105 sind dafür bezeichnende Beispiele, auch der Engel B. 96 mit dem festen horizontalen Schnitt des Erdbodens. Hat man gute Originale zur Hand, so möge man die Adlerklaue in dem Wappen auf B. 101 mit der auf B. 76 vergleichen. An dem unerhörten Reichtum eines solchen Details kann man die feinen Nerven des Künstlers in die Empfindung bekommen, den durchdringenden Ernst seines Schaffens, der nie müde

wird, immer nur das wirklich Gesehene, das im Moment Gefühlte gibt.

Bekanntlich hat Max Lehrs[28]) für die säugende Frau auf B. 100 in der Tierdame aus dem kleineren Kartenspiele des Meisters E. S. das Vorbild erkannt. Es handelt sich hier um die Benutzung einiger Motive, die kaum zufällig sein kann, zumal auch noch bei anderen Figuren Übereinstimmungen zu beobachten sind.

So sind bei der sitzenden Frau B. 98 Gewandmotive, das Zaddelwerk, das von der linken Schulter herabfällt, und das Schwanenwappen den Spielkarten entnommen.

Daraus aber ein Schulverhältnis Martin Schongauers zu dem Meister E. S. zu folgern, wäre verkehrt; denn die Anlehnungen sind so allgemeiner Natur, daß sie künstlerisch für die betreffenden Arbeiten gar nicht ins Gewicht fallen, und liegen auch so spät im Schongauerschen Oeuvre, daß sie höchstens für eine entgegengesetzte Behauptung ein Argument sein könnten.

Es wird aber das zweckmäßigste sein, aus dieser Erscheinung nichts zu folgern; denn es ist in keiner Arbeit, geschweige denn in einer Gruppe von Arbeiten, wie es ein Schulverhältnis doch erwarten ließe, ein Einfluß des Meisters E. S. deutlich, höchstens in der unsystematischen Strichführung der Anfängerarbeiten eine vage Ähnlichkeit mit den letzten Stichen des E. S. zu bemerken. Diese Erscheinung erklärte sich aber schon vollauf durch den Zeitstiel. Man wird daher gut tun sich einzugestehen, daß wir von einem Einfluß des Meisters E. S. bis jetzt garnichts wissen.

Sicherlich hat Schongauer Arbeiten von ihm gekannt, aber er war aller Wahrscheinlichkeit nach schon tot, ehe Schongauer den Stichel in die Hand nahm, und seine Kunstart lag der jungen Generation zu fern, als daß sie sie nachahmen konnte.

---

[28]) Der deutsche und niederländische Kupferstich des 15. Jahrh. in den kleineren deutschen Sammlungen von Max Lehrs. Repertorium f. K. 11 pag. 47—65 und M. Lehrs, die ältesten deutschen Spielkarten Taf. 8 Fig. 20.

Wir wissen nicht, wer Schongauers Lehrer war, es kommt wohl auch wenig darauf an. Irgend einer — vielleicht sein Vater — wird ihm die ersten technischen Handgriffe gezeigt haben, und es wäre Vermessenheit, da einen Namen zu nennen, wo tausend Möglichkeiten vorliegen.

Welchem Zweck die Wappen gedient haben, wissen wir nicht. Man könnte annehmen, daß sie als Bücherzeichen Verwendung finden sollten. Wahrscheinlich sind sie aber nichts anderes als Phantasiewappen, wie sie ja auch bei Dürer und dem Meister des Hausbuches vorkommen, denn der praktischen Verwendung widerspricht die Tatsache, daß alle gleich groß sind, daß es fünf männliche und wieder gerade fünf weibliche Wappenfiguren sind, daß sie, wie ihr Stil zeigt, nur gleichzeitig gearbeitet sein können und also im engsten Zusammenhange miteinander stehen .

Man hat sich auch viel um die Deutung der Wappenzeichen[29]) bemüht; doch überzeugen die Deutungen nicht, weil die von überall herangeholten Analogien vielfache Bestimmungen zulassen.

Im Germanischen Museum zu Nürnberg befindet sich ein handschriftliches Wappenbuch vom Ende des 15. Jahrhunderts, dessen oberrheinische Provenienz außer Frage steht.

Danach wäre das Wappen mit dem Schwan B. 98 das des Hans von Straßburg, eine Korrektur setzt den Namen „Husenpwrg" daneben.

Das Einhorn B. 97 gehört den von Gachnang, die Adlerklaue B. 101 den von Keppenbach.

Die drei Sterne B. 99 den drei von Freiberg von Hohenfreiberg, während das Wappen mit den Adlerschwingen B. 102 fünfmal wiederkehrt: bei den von Dünfeld, von Hallwil, von Nippenburg, von Frauenburg, von Notthaft. Auch ein Schwanenwappen findet sich noch einmal bei den von Schwangow.

---

[29]) F. W. Die Schongauerischen Wappen im Königl. Kupferstichkabinett zu Berlin. Deutscher Herold 7 1876, S. 98—99. Wurzbach a. a. O. pag. 114—116.

Vielleicht nimmt sich einmal ein Heraldiker oder Lokalforscher der Sache an. Auch soll sich von demselben Verfertiger noch ein Wappenbuch von Sankt Gallen in Stuttgart befinden. Kunstgeschichtlich wäre die Feststellung kaum von Interesse; es müßte sich denn, was sehr unwahrscheinlich ist, daraus ein Anhaltspunkt für die Datierung ergeben.

Den Stich mit dem Elefanten B. 92 wird man am besten in diese Zeit setzen. Die Darstellung ist etwas unglücklich, ein Umstand, der sich aber durch den ungewöhnlichen Stoff erklärt, denn offenbar liegen der Zeichnung keine Naturstudien zugrunde. Man betrachte daher das Blatt wie ein Ornament ohne Rücksicht auf Naturwahrheit. Dann überrascht eine zarte Modellierung, die recht an die sitzende Wappenfrau B. 98 erinnert.

Die Vereinigung der sechs Blätter, die in dem folgenden Abschnitt besprochen werden, zu einer chronologischen Gruppe, verdient deswegen eine besondere Rechtfertigung, weil einerseits die Priorität aller Wappenbilder nicht wahrscheinlich ist, andererseits aber auch innerhalb der Blätter selbst Stilunterschiede zu erkennen sind. Aber schon die Maße ergeben, daß die Heiligen: Christophorus B. 48, Johannes auf Patmos B. 55, Michael B. 58, Sebastian B. 59, Stephanus B. 49 und der dem letzten Kapitel zugewiesene Laurentius B. 56 zu einer Folge zusammengehören.[30]) Ihnen schließt sich der Stich der heiligen Agnes eng an.

Der heilige Christophorus B. 48 leidet an einer unglücklichen Zaghaftigkeit der Bewegungen, die im Gegensatze steht zum Stoffe. Der Heilige, der unter der Last des Welterlösers zusammensinken soll, tänzelt durch das Wasser, zierlich den Mantel raffend. Möchte auch dieser Mißstand damit zu erklären sein, daß dem Schongauer der Stoff nicht lag, so müßte doch noch die gesuchte Manier in der Bewegung des Mantels und die gequälte Zeichnung der Hände Bedenken erregen.

---

[30]) Die Breite beträgt bei allen diesen 6 Blättern an wenigstens einer Stelle 11,2 cm; die Höhe 16 cm, beim Christophorus 15,9 cm, beim Sebastian 15,7 cm. Ein ähnliches Format kehrt sonst nicht wieder.

96.

DER GROSSE HL. SEBASTIAN. B. 59.

Das beste an dem Blatte ist das schöne Blumenstück im Vordergrunde: die zarte Wasserlilie.

Ein Vergleich mit der Taufe Christi B. 8 veranschaulicht, wie die Zeichnung des Wassers und der nackten Beine sich geändert hat. Der Adam der Vorhölle und der stabhaltende Christus auf B. 19 zeigen den Fortschritt gegen die Passion.

Die Vision des Johannes auf Patmos stellt das nächste Blatt dar. Johannes wird im reinen Profil gesehen, das Sitzmotiv, das an das Bild der Madonna im Hofe B. 32 erinnert, ist klar entwickelt, die Gewandung ist reich, die Modellierung in großen Flächenkomplexen ist warm und plastisch. Auf die Vorzüge des Eichbaumes wurde schon hingewiesen. Der Adler viel bestimmter in den Richtungsgegensätzen, als der des Johannessymboles B. 76 und durchtränkt mit ausdrucksvoller Form. Die Wasserfläche ohne die lästigen Schwärzen des vorigen Blattes.

Die Richtung dieses Stiles hält das Blatt mit dem Michael ein. Das anmutige Leben der Flächen, die fein abgewogene Bewegung der Figur, die leichte Modellierung, die ruhige Festigkeit der Hände, die wohltuend absticht gegen die ähnlichen auf B. 48, sind seine Vorzüge. Der glatte Horizont, die feste Schattierung der Figur gemahnt schon an die allerletzten Blätter.

Das sichtliche Bestreben, die Erscheinung möglichst bewegt zu geben, die Glieder möglichst gelöst, wird noch deutlicher bei einer nackten Figur, bei dem heiligen Sebastian B. 59.

Die Lösung, die Schongauer gibt, ist so typisch für seinen reifen Stil, daß sie eingehend betrachtet werden soll.

Der nackte Körper gibt sich in reiner Vorderansicht, und die Bewegung spielt sich im Interesse einer deutlichen Linie nur in einer Zone ab; es fehlt wie immer bei dem reifen Schongauer der Raum. Die Ferse des rechten Fußes ist über den linken geschoben wie in der spätesten Kreuzigung, wodurch für das ausweichende rechte Bein eine neue Ansicht gewonnen ist. Dann geht der Körper nach rechts hinüber, neigt sich aber oberhalb der Hüfte wieder nach links, bis die Halsgrube über der Ferse des Standbeines steht.

Und nun der Baum: bei der Ausweichung des rechten Beines nach links wendet er sich nach rechts; bei der Bewegung des Oberschenkels nach rechts, biegt er auf die andere Seite aus, in der Höhe weicht er aber wieder entschieden auf die alte Seite zurück und sendet die Macht seiner Äste nach rechts hinauf, während sich der Oberkörper mit den hochgehobenen Armen wieder nach links hinüber lehnt.

So entsteht eine Schraube, eine Bewegungsspirale, deren Kraft sich das Auge — wenn es überhaupt erst auf spätgotische Kunstrechnungen eingestellt ist — nicht entziehen kann.

Die Bewegung würde jedoch keine große Wirkung tun können, wenn mit ihr nicht eine wenn auch noch so versteckte Ausgleichung des Bildgewichtes Hand in Hand ginge, wenn nicht die Massen mit Bedacht verteilt wären.

Von den unteren Bildecken steigt das Gelände auf zum Baum, so daß für die vertikale Säule eine feste Basis gewonnen ist. Links flattert das lange Ende des Schamtuches und gibt der anderen Seite mit der starken Ausbiegung des Körpers nach rechts und dem Hügel darunter das notwendige Gegengewicht.

Das Geäst oben rechts ist dunkler gehalten in Rücksicht auf die nach links ausweichenden Arme. Und damit das Auge, das dem lebendigen Körperkontur mit immer wachsender Freude an der Bewegung bis in die fein gekrümmten Finger nachgeklettert ist, einen Abschluß finde, der diese gesteigerte Lust nicht unterbricht, so endet Schongauer mit einem Capriccio, den nach allen Seiten im Zickzack auseinanderspringenden feinen Zweigen des kahlen Baumes.

Aber auch diese, so zufällig verteilten kleinen Linien sind mit Bedacht gezogen: sie weisen in die oberen Ecken des Bildes; und so verklingt das ganze wieder da, wo es unten begann.

Der heilige Stephanus B. 49 schließt sich den vorigen Blättern stilistisch durchaus an. Dabei nötigt eine gewisse Festigkeit des Reliefs und die klar entwickelten Hände den Stich möglichst dicht an die allerletzten Blätter zu rücken. Die bestimmte Schattengebung in der Gewandung erinnert schon an

98.

DIE HL. AGNES. B. 62.

den Stil des Engels B. 1; die harte, aber ganz klare Zeichnung des Gesichtes geht weit über das hinaus, was bei dem Kopf des Matthäusengels B. 73 gegeben wird, und ähnelt schon recht dem Typus der Maria auf B. 2.

Sein weibliches Gegenstück ist die heilige Agnes B. 62; doch weist die schaumige Modellierung, die zarte Gebrechlichkeit in Kopf und Händen etwas weiter zurück, in die Zeit der Figur des heiligen Michael. Sie würde am besten hinter dieses Blatt und vor den Stich des Sebastian zu setzen sein.

Das Blatt ist ein recht instruktives Beispiel dafür, wie gefährlich es ist, die chronologische Reihung der Stiche ausschließlich nach einem bestimmten Moment der Zeichnung, dem Charakter der Strichlagen vorzunehmen. Schongauer vermeidet hier offenbar im Interesse einer gesteigerten Lieblichkeit der Figur und einer visionären Fernwirkung, die den Eindruck idealer Unberührtheit geben soll, alle starken Gegensätze von Hell und Dunkel und muß deshalb auch auf die Verwendung der Kreuzlagen verzichten.

Trotzdem bleibt doch aber die Zugehörigkeit des Blattes zu dieser Heiligenfolge ganz außer Frage, und man mag sich stellen, wie man will, von der geschlossenen Bildwirkung ausgehen oder vom Detail der Hände und des Kopfes oder der meisterhaften Zeichnung des Lammes: es ist unmöglich, das Blatt früher anzusetzen.

Dagegen muß Scheibler[31]) natürlich mit Rücksicht auf sein System das Blatt an den Anfang stellen, es steht bei ihm neben dem Auszug zum Markte B. 88, und auch Seidlitz[32]) läßt sich durch den Mangel der Kreuzlagen, der Verwendung feiner Striche und Häkchen dazu bewegen, das Blatt neben den heiligen Martin B. 57 und Johannes d. T. B. 54 zu setzen.

Es ist ohne weiteres klar, daß Schongauer in jungen Jahren die straffe Durchführung einer geschlossenen Strichweise nicht gekannt hat, wie er auch später — die Darstellung weist ja öfters darauf hin — den lebendigen Reiz, den

---

[31]) a. a. O. pag. 36.
[32]) a. a. O. pag. 176.

starke Tongegensätze der Modellierung geben, angestrebt hat. Aber das Wesen der Entwicklung liegt doch im Grunde immer im künstlerischen Temperament, im lebendigen Gefühl des Künstlers, der sich vielleicht um eine Technik anhaltend bemüht, so lange er sie noch nicht beherrscht, also in jungen Jahren nach technischen Gesichtspunkten beurteilt werden darf, weil sich der junge Künstler selber danach beurteilt, dann aber auf jeden Fall solchen Maßstäben spottet, um so mehr, je entschiedener sie angelegt werden.

100.

DAS KLEINE BANDORNAMENT. B. 82.

Die Folge der klugen und törichten Jungfrauen besteht aus zehn Blättern: fünf nach rechts gewandten Profilfiguren, den klugen, drei nach links gedrehten Figuren und zwei in Vorderansicht, den törichten Jungfrauen. Der Stil aller Blätter ist mehr noch als bei der Folge der Wappen ein gleicher; es geht daher auch nicht an, für die zwei törichten Jungfrauen, die von vorn gesehen werden und also in gewisser Weise aus dem Schema herausfallen, eine andere Entstehungszeit anzunehmen.

Der Charakter der Figuren ist ein herber, der bedingt ist durch ihre Stellung vor den letzten Blättern, der Verkündigung und dem Laurentius, wo im Streben nach einer innerlichen

106.

DIE TÖRICHTE JUNGFRAU. B. 82.

107.

DIE TÖRICHTE JUNGFRAU. B. 83.

Monumentalität, einer zielbewußten Gehaltenheit die Körper möglichst fest gebildet werden ohne Rücksicht auf zarte Nüancen.

Man findet daher auch nur bei dem Engel B. 1 oder dem Laurentius B. 56 so harte Profile wie bei den Jungfrauen.

Unter den törichten Jungfrauen ähnelt B. 82 am meisten dem Laurentius in der Reliefbildung, B. 85 der Maria der Verkündigung, die kluge B. 80 dem Engel B. 1 in betreff der Gewandbehandlung. B. 79 wiederholt ein Faltenmotiv, das sich schon bei der Wappenfrau auf B. 99 vorfindet. Trotzdem das Blatt der Jungfrauenfolge aber durchaus noch nicht zu den gelungensten gehört, ist der Abstand in der Modellierung groß; denn in dem Fall des Gewandes ist ein solcher Reichtum entwickelt, die Schattierungen sind so fein gewählt und die Säume sind doch so viel großzügiger, daß das Wappen dem Blatte der Jungfrau vorangehen muß. Sonst wäre es nämlich unerfindlich, wie Schongauer alle Motive so verdorben haben sollte, zumal da bei der nahen Verwandtschaft in der Gesamtanlage die Annahme einer bewußten Beziehung zwischen ihnen kaum zu umgehen ist.

B. 82 und 83 sind die schönsten Blätter. Die Reinheit der Bildwirkung erreicht hier eine solche Höhe, daß der Beschauer die Zeichnung gar nicht mehr empfindet, daß er die Erscheinung sofort in die Vorstellung aufnimmt, sofort das Körpergefühl lebendig in sich erlebt, das diese Figur ausstrahlt: das Sichbewußtsein aller Gelenke, aller Bewegungsmöglichkeiten.

Damit haben wir den Gipfel Schongauerscher Kunst erstiegen.

Werke im großen Stil

Es gibt in der Kunstgeschichte kaum wieder einen Künstler, dessen ganze Existenz so sehr der Lösung sachlicher Probleme gewidmet war, der so sehr in sich geruht hat, so sehr bedachte, was er tat, wie Martin Schongauer.

Er muß ein stilles Auge gehabt haben, begabt, die

Dinge wie sie sind zu sehen, und eine Art der Konzeption, die — weil sie sich auf Einzelfiguren beschränkte, ja auf Einzelfiguren im ruhigen Sein — ganz aus dem momentanen Körpergefühl herauswachsen konnte. Die Selbstprüfung, das stete sich Rechenschaft geben über das Verhältnis der jeweiligen Form zur Augenerfahrung, also zur Vorstellung, ist daraus nur die notwendige Konsequenz.

Im Grunde genommen ist es natürlich bei allen Künstlern so, aber es wird nur selten bei ihnen so deutlich, weil die komplizierteren Bildstoffe, um die es sich doch fast immer handelt, mit ihren unvermeidlichen thematischen Anforderungen zum mindesten die Aufgabe dahin verschieben, daß ihre Überwindung zu einem wichtigen Faktor der Bildentstehung wird.

Schongauer, der den Kupfestich, wir sagen noch besser die Schwarzweißtechnik zu einer Sprache der Kunst erheben wollte, hatte in jungen Jahren gelernt, daß man bei dieser Aufgabe nur zum Ziele kam, wenn man sich beschränkte, wenn man bei den bescheidenen Möglichkeiten, die die junge Technik bot, zuerst einmal das Thema recht einfach stellte, mit einem Wort, wenn man die Einzelfigur kultivierte. Damit ist nicht gesagt, daß er nicht komponiert hat, denn komponieren ist Verteilen der Massen im Bildraum, und dazu braucht man nicht zwei Figuren; es folgt nur daraus, daß Stoff und Form bei ihm von vornherein schon in dem glücklichsten Verhältnis zueinander standen, daß von dieser Seite die Wirkung des künstlerischen Bildgedankens, die Energie der ästhetischen Suggestion keine Einbuße erleiden konnte.

Den reinen Einklang seiner letzten Arbeiten empfindet man infolgedessen so deutlich, die große Gesinnung spürt der, der Schongauers Entwicklung verfolgt hat, so unmittelbar, daß er nicht nach Stilkriterien verlangt zur Rechtfertigung der chronologischen Bestimmung.

Bei dem Blatte des Heiligen Laurentius B. 56 kann man nicht zweifeln, daß hier die Entwicklung der Heiligenfolge ihre Krönung erfährt, daß in der Kraft der Stellung, der großzügigen Verteilung von Hell und Dunkel, in dem Ernst der

III.

DER HL. LAURENTIUS. B. 56.

112.

DER ENGEL DER VERKÜNDIGUNG. B. 1.

113.

DIE MARIA DER VERKÜNDIGUNG. B. 2.

Bildidee eine Großheit liegt, die nur als die höchste Steigerung der in den früheren Arbeiten erkannten künstlerischen Persönlichkeit denkbar ist. Es möge daher auch nur dem Kuriosum zuliebe zur Vergleichung hingewiesen werden auf die Figur des Jakobus minor B. 40, wo das an Schongauers eigenem Werden geläuterte Auge die naive Zeichnung der gleichen gesenkten Hand mit dem Buche von solcher Höhe mit einiger Nichtachtung betrachtet.

Auf die Verkündigung B. 1 und 2 ist schon öfters hingewiesen worden als Stilvollendung und überdies ihre chronologische Stellung als Endglied in der Analyse deutlich gemacht.

Wer lange mit Martin Schongauers Stichen verkehrt, wird diesem Engel den Preis zuerkennen. Das Blatt wird nie langweilig, denn zuerst überrascht immer wieder die Großheit der Gesinnung, die die Erscheinung so sehr als Ganzes gab, und ruht der Blick länger auf der Fläche, geht er ins einzelne, so beginnen die kleineren Motive sich zu regen, und langsam schreitet das Auge von einem zum anderen und prüft jedes Ding in der Vorstellung und gibt sich der Betrachtung mit Behagen hin, weil alles den Rhythmus des Ganzen atmet. Selbst ein Spruchband! Was geschieht nicht, um das Motiv auf der kleinen Verkündigung B. 3 überzeugend zu machen, und wie kläglich fällt es ab gegen die selbstverständlich anmutende, einfache Zeichnung auf B. 1.

Die Figur ist zuerst einmal gesehen als ein bestimmter Gesamtton, aus dem die vorderen Partien: der rechte Arm und das Gewand darüber als hellere Massen hervorkommen, nach hinten zu wird die Figur dunkler. Bei den früheren Arbeiten sind dagegen die Formen im linearen Sinne erfunden, und die Toneinheit für die ganze Bildfläche ist nirgends durchgeführt.

Wie bei dem Engel, so ist es auch bei Maria, die den Gruß empfängt. Es hat wahrhaftig keinen Zweck, bei dem reifsten aller Stiche nur auf die dratigen Finger zu sehen und von Dekadence zu sprechen, wenigstens solange nicht, als man bei Schongauer bleibt. Mag uns die Figur auf B. 3

sympathischer sein, größer ist jedenfalls die Maria B. 2 gedacht, und sie ist soviel reicher und wahrer, wie der Lilienstengel gegenüber der Blume auf dem kleinen Blatte.

Das Blatt mit dem Greifen B. 93 kennzeichnet vielleicht am deutlichsten den großen Stil. Wie ein Wunder blickt uns das Bild an; man findet nichts mehr, was an das Gewordensein erinnert; es ist die Schongauersche Kunst selber. Der Leser wird sich an den Adler des Johannes auf Patmos erinnern und den auf B. 76. Es sind die energischen Richtungsgegensätze, die dem Blatte seine Kraft geben, und die mehr als jede Einzelmodellierung für ein reiferes Formgefühl sprechen. Ein Vergleich mit dem Markuslöwen B. 74 macht das besonders deutlich. Die Vorder- wie Hinterbeine des Löwen stehen nebeneinander ohne merkliche Differenzierung, bei dem Greifen sind die stärksten Gegensätze aufgesucht. Das ist kein Zufall und liegt nicht im Stoff, denn so unterscheiden sich auch schon die beiden Adler auf B. 76 und B. 55.

Bei dem Löwen tötet der mächtige vordere Flügel den Zusammenhang des Leibes, bei dem Greifen wird er in die Silhouette hineingenommen, der hintere Flügel aber trotzdem gespreizt, damit er für das Auge nicht verloren gehe; doch wird der Kopf nicht überschnitten, damit seine Linie wirksam bleibe. Es gibt nichts Packenderes, als die Linie des Rückens, die schneidige Kurve des gefiederten Halses, den Kopf, an dem die Ohrlappen gegen die eisernen Kiefer schlagen, die schwarze energische Klaue, die vorn unter der Brust hervordroht; das ist große Vorstellung, das ist Wahrheit.

Die Halbfigur der törichten Jungfrau beschließt die Chronologie. In der Modellierung des Kopfes, der starken Energie, mit der die Windungen des Haares und des Turbans sprechen, ist die Verwandtschaft mit den vorigen Blättern zu erkennen. Wie die horizontale Linie des Kinnes auf die senkrechte Halslinie stößt, und auch auf der rechten Seite die vertikale Richtung herausgeholt ist, erinnert an die Kopfhaltung des Laurentius, an Rechnungen bei dem Greifenblatt.

Die feste Zeichnung einer Augenhöhle, die Schürzung der

114.

DER GREIF. B. 93.

Lippen, die zarte Schattierung der Wangen und der Brust mit feinen parallelen Linien erinnert an die Maria auf B. 2.

In den unteren Partien aber, dem Leib mit den Armen, bemerkt man Ungeschicktheiten, die die chronologische Stellung auf den ersten Blick verdächtigen. Und so haben denn auch Wurzbach, Scheibler und Seidlitz ohne Ausnahme das Blatt früh angesetzt.

Die Lösung dieser Schwierigkeit: die unteren Teile rühren gar nicht von Schongauer her. Es gibt nichts Blöderes, als die Zeichnung dieses Leibes, nichts Brutaleres, als die linke Ecke mit der flach sitzenden, verkürzten Hand, der künstlichen Faltenkonstruktion darüber und der Öse, die aussieht, als sei sie mit einem Nagel in die Platte gekratzt.

Selbstverständlich ist ganz unschongauerisch, wie der schwarze Brei unten überall bis an den Bildrand quillt, und die Aussparung für das Monogramm.

Wo die Interpolationen beginnen, ist ziemlich deutlich. Der linke Oberarm ist im Außen- wie im Innenkontur sicher eigenhändig, ebenso auch die Außenlinie des Leibes bis zur Überschneidung des Unterarmes. Auch dieser gehört noch im oberen Kontur Schongauer an, ist aber an der schattierten unteren Seite schon unzweifelhaft neu. Die linke Hand wird in der Anlage auf Schongauer zurückzuführen sein, doch sind die Schraffierungen der Innenseite am Ballen des Daumens mindestens verdächtig. An der linken Seite ist nur ein kleines Stück des Oberarms unberührt geblieben. Man mache die Probe und decke die verdächtigen Teile ab, und man staunt über das zarte Relief, die farbige Wirkung des Blattes.

Es liegt also nahe anzunehmen, daß Schongauer über diesem Blatte gestorben ist.

Über die Stilentwicklung bei Martin Schongauer ist so ausführlich gehandelt worden, daß eine nochmalige Zusammenfassung der Darstellung überflüssig erscheint. Nur über die ästhetische Bewertung dieser Entwicklung mögen noch einige Worte gestattet sein.

Der Kunst der Spätgotik geht es, wie es dem ihr so nahe verwandten Rokoko einmal ging: man war zwar für den Reiz des Stiles nicht unempfänglich, aber man verurteilte ihn doch in seinen reinsten Konsequenzen. Die übliche Wertung der Arbeiten Schongauers ist eine verkehrte. Sie beruht darauf, daß man die äußerlichen Beziehungen zu der Monumentalität der vorangehenden Generation als Eigenart eines reifen persönlichen Stiles hinnimmt, daß man Schongauers weitere Entwicklung aber als eine Dekadence auffaßt.

Will man mit raschen Strichen ein Bild der romanisch-gotischen Kunstgeschichte entwerfen, wobei man nur die Farbe der Perioden skizzieren kann, so mag man von einer Dekadence sprechen, genau so wie man das Recht hat, bei einer summarischen Beurteilung der halbtausendjährigen lateinisch-romanischen Kunstentwicklung die Stilkurve im Rokoko zu neigen. Über die Bewertung der einzelnen Künstlerindividualitäten ist aber damit noch gar nichts gesagt, denn ihnen ist die Atmosphäre gegeben, und sie können nichts anderes tun, als die Entwicklung weiterführen.

Man hat in ihrer Tätigkeit solange einen Fortschritt zu sehen, als Form und Stoff ihrer Arbeiten immer reiner zusammenklingen zu einem Bildgehalt, der sich als ein bestimmtes Körpergefühl dem Beschauer mitteilt, ganz gleichgültig, ob einer späteren Zeit diese Wirkung sympathisch ist oder nicht.

Die Darstellung hat versucht zu zeigen, daß dieser Bildgehalt bei Schongauer sich bis zu seinem Ende stetig gesteigert hat.

Sagt man aber von Schongauer, daß seine Kunst eine spätgotische sei, so heißt das für den Historiker nicht mehr, als daß er um die und die Zeit gelebt hat, daß es für uns heutzutage die und die Schwierigkeit hat, ihn zu verstehen.

115.

DIE HALBFIGUR EINER TÖRICHTEN JUNGFRAU. B. 87.

Die Ornamentstiche

Dem Leser, der die Besprechung der Ornamente in dem historischen Teile der Darstellung vermißt hat, möge gesagt sein, daß die Sonderung dieser Arbeiten nicht deshalb geschah, weil ihre chronologische Einreihung Schwierigkeiten bereitet hätte, sondern weil sich der Verfasser von einer zusammenhängenden Betrachtung mehr versprach. Denn gerade bei Darstellungen, die ganz Form und Gehalt sind, wo bei der ästhetischen Wertung kein Bildstoff abgerechnet werden muß, werden die eigentlich künstlerischen Probleme am deutlichsten, und der Historiker findet hier den besten Prüfstein für die Giltigkeit der an anderen Arbeiten gewonnenen Resultate. Dennoch hat man bisher auf die Besprechung dieser Blätter verzichten zu können geglaubt.

Die neun Stiche lassen sich in zwei Gruppen scheiden: fünf Rankenornamente und vier Blattornamente. Die Rankenornamente sind die Stiche, die Bartsch aufzählt unter den Nummern 108 und 113—116.

Beginnen wir mit dem größten Ornamente B. 113. Die Ranke steigt aus einem Grasbüschel in der linken unteren Ecke empor und teilt sich bald in viele Stengel, die mit ihrem Blattwerk die ganze Fläche gleichmäßig füllen.

Die Windungen ausführlich zu beschreiben, wäre für den Beschauer zwecklos; doch möge der Leser dazu eingeladen sein, allen Bewegungen und Verschlingungen mit dem Auge nachzugehen, weil erst dann der Anblick des ganzen reizvoll wird, und sich dem Beschauer das Gefühl mitteilt, das in diesem phantastischen Netz seinen lebendigen Ausdruck fand.

Daß diese Empfindung einen ganz bestimmten Rhythmus besitzt, daß sie nicht nur schongauerisch anmutet, sondern auch eine gewisse Stufe seiner Kunst illustriert, wird deutlich, sobald man die kleine Querfüllung B. 116 daneben legt.

Wieder setzt die Bewegung links unten ein; aber nun welch eine andere Kraft der Linie! Energisch biegt der Zug nach rechts aus, wendet sich in einer tiefen Kurve in die Höhe, dreht sich aber sofort wieder hinunter, schlingt sich in einer kühnen Öse um sich selbst und läuft dann mit fort-

währender Drehung des Bandes unter möglichster Betonung aller Biegungen in der oberen linken Ecke aus. Verzweigungen, die vorher die Hauptrichtung verlassen haben, füllen den geringen Rest der Fläche, sich zu einem Ganzen zusammenschlingend, dessen Wucht gerade bei seiner Kleinheit unglaublich packt; und da das Auge nicht wie bei dem großen Ornamente durch schöne Tonreize im einzelnen zum behaglichen Genusse verleitet wird, sondern infolge der gleichmäßigen, schmucklosen Haltung ohne Widerstand sofort in die Bewegung eingeht, so entsteht eine Empfindung, die nur die geläuterten Arbeiten Martin Schongauers besitzen.

Die Spruchbänder der Evangelistensymbole verraten etwas von diesem schmucklosen Ernst, noch mehr die schneidigen Windungen bei dem Bande des verkündigenden Engels auf B. 1; auch die Zeichnung des Lilienstengels auf B. 2 ist aus demselben Geist geboren.

Das Ornament aus Hopfenpflanzen B. 115 muß dem großen Blatte noch vorangehen, weil die Bewegungen eine Zaghaftigkeit verraten, einen mangelnden Sinn für größere Dispositionen, der sich auf dem Blatte mit dem Rasenbüschel nicht mehr fühlbar macht. Der Hauptstamm endet schon nach einer ziemlich ausdruckslosen Kurve in der Mitte, die Ansätze der Nebenzweige muß man suchen, die Füllung ist dünn und ohne Notwendigkeit. Dem Detail ist mehr Sorgfalt zuteil geworden, als der Gesamtwirkung gut war, und die einzelnen Hopfenblätter — man achte auf das dreiteilige rechts vom Monogramm — sind mit einer Spießbürgerlichkeit umrandet, die im argen Gegensatze steht zu der unklaren Bildung der Stengel.

Die Querfüllung mit dem Papagei B. 114 ist das früheste der Blätter. Hier mangelt nämlich überhaupt jede zwingende Bewegung für das Auge. Träge laufen die Ranken über die Fläche, alle Gabelungen sind undeutlich, das roh umrandete Blattwerk kraftlos. Das Gefüge ist lose, die Zeichnung mangelhaft.

Ein ähnlicher Papagei findet sich schon auf der frühen Madonnendarstellung B. 29, wo seine Zeichnung allerdings doch noch schlechter ist. Das Ornament soweit an den An-

fang zu rücken, verbietet auch schon die spätere Form des Monogrammes.

Die Bewegung geht bei diesem Blatte nicht wie bei allen anderen Ornamenten von der linken Ecke aus, sondern von der rechten, ein Umstand, der auch für die Stellung als Anfangsblatt in der Reihe der Ornamente sprechen müßte. Jedenfalls wirkt die Richtung von rechts nach links für das Auge befremdend, und die Annahme liegt nahe, daß Schongauer — um sich die Aufgabe zu erleichtern — für die Arbeit auf der Kupferplatte die bequemere Richtung wählte, die der Druck dann umkehrte.

Die Hochfüllung mit der Eule B. 108 ist hinter das Ornament mit dem Rasenbüschel zu stellen. Die brillante Tonwirkung, die zarte Bildung aller Details und die sehr überlegte Flächenfüllung lassen eine deutliche Verwandtschaft zu diesem Blatte erkennen, doch sind alle Vorzüge noch wirksamer geworden. Andererseits verrät die Arbeit noch nichts von der reinen Durchbildung, die den späteren Blättern eigen ist; denn bei aller Feinheit ist manches noch unklar geblieben. So ist die Windung der Ranke dort, wo sie die Flügel der Eule überschneiden, nicht deutlich, und es braucht einige Zeit, ehe man den Zusammenhang begreift; auch der Vogel ist nicht klar genug.

Hieraus ergibt sich, wo die beiden Ornamente im Gesamtoeuvre Schongauers einzureihen sind: sie gehören der Stilrichtung an, die die kleine Verkündigung B. 3 vertritt.

Von den vier Blattornamenten B. 109 bis 112 fallen sofort als die frühesten heraus B. 109 und 110.

Das Ornament, B. 109, das aus einer Weinranke emporsteigt, verrät sich als Anfangsarbeit durch die Strichführung; denn es weist die Verwendung grober Häkchen auf, die in unsystematischer Weise zur Schattierung der Mitteltöne verwendet sind. Die Umrandung wirkt, als sei sie mit der Schere ausgezackt. Das Blatt muß infolgedessen dem ersten Rankenornament, das schon bedeutend geschickter gezeichnet ist, vorangehen; ebenso auch B. 110 Es ist einheitlicher im Ton

als B. 109 und feiner im Kontur, aber in der langweiligen Linienführung ihm doch nahe stehend.

Ganz anders wirkt B. 111, das Ornament, das aus dem Loche eines Baumzweiges herauswächst. Fest und schön geschwungen sind die Linien, die Bewegung ist elastisch, und die ganze Fläche besitzt einen feinen, glänzenden Gesamtton. Man beachte, wie klar und deutlich das Hervorwachsen des Blattes aus dem Stamm gegeben ist und wie zart der helle, schmale Rand, der den Umriß entlang läuft, sich abhebt von der dunklen Innenfläche. Es ist der delikate Stil der kleinen Madonna B. 27, den wir hier wieder erkennen.

Das Blatt B. 112 beweist mit seinem feinen Relief und den energischen Kurven eine nahe Verwandtschaft zu der spätesten der Querfüllungen B. 116, die es aber im Reichtum der Bewegung wie in der Durchhaltung einer einfachen Modellierung noch nicht erreicht.

Damit ist für die neun Ornamente die folgende Reihe gewonnen: B. 109, B. 110, B. 114, B. 115, B. 113, B. 108, B. 111, B. 112, B. 116.

Aus dem Vorangegangenen ergibt sich, wo die einzelnen Blätter der Gesamtchronologie einzureihen sind.[33])

---

[33]) Siehe das chronologische Verzeichnis am Schluß.

DATIERUNG DES WERKES

Im Jahre 1895 gab Max Lehrs im Repertorium für Kunstwissenschaft[34]) eine Übersicht über die Kopien nach Schongauers Kupferstichen, die durch ihre Datierung für die Frage nach der Entstehungszeit der Stiche von Wert sind.

Wir besitzen danach folgende Daten:

1481 Tod der Maria, Kopie des Wenzel von Olmütz mit gestochener Zahl nach Schongauer B. 33.
1481 Kopien von sieben Schongauerschen Aposteln, B. 35, 37, 38, 41—44, auf dem Taufbecken des Stephansdomes in Wien, das — laut Inschrift — am letzten März 1481 vollendet wurde.
1485 Kreuzschleppung B. 21.
1485 Verkündigung B. 3.
1486 B. 4 und B. 6.
1487 B. 11, B. 27, B. 34, B. 88.
1488 B. 9.
1489 B. 17, B. 22.

Martin Schongauer ist — wie endgültig feststeht — am 2. Februar 1491 gestorben.[35]) Es folgt daraus, daß die Daten, die aus den oben erwähnten Angaben für die Entstehungszeit der Stiche zu gewinnen sind, nur wenig besagen, da sie alle in die achtziger Jahre, die letzte Zeit seines Lebens fallen.

Nur eine Zahl ist von wirklichem Werte: die Kopien der Apostel von 1481 auf dem Wiener Taufbecken.[36]) Da die Arbeit im März 1481 schon vollendet war, wird sie bei ihrer Größe höchstwahrscheinlich schon im Jahre 1480 in Angriff genommen sein, so daß die Schongauerschen Vorlagen — bei der großen

---

[34]) Max Lehrs. Zur Datierung der Kupferstiche Martin Schongauers. Repertorium Bd. 18 pag. 429—432.

[35]) Siehe Daniel Burckhardt, die Schule Martin Schongauers am Oberrhein. Basel. 1886.

Entfernung — wohl kaum noch in demselben Jahre gearbeitet sein werden. Nehmen wir auch nur an, sie seien noch 1480 entstanden, so wird das Datum für den Tod der Maria B. 33 schon wertlos und auch alle anderen bis auf das Jahr 1485 für die Kopie der kleinen Verkündigung B. 3 und 1487 für die kleine Madonna B. 27.

Es kann hier noch ein Datum veröffentlicht werden,[37]) das noch in die siebziger Jahre fällt, nämlich 1479 für die Anbetung der Könige B. 6, die Wohlgemut auf einer Tafel des Zwickauer Altares benutzt hat. Die Abhängigkeit steht außer Frage.

Aber auch diese Zahl möchte doch noch lange nicht die wirkliche Entstehungszeit des frühen Blattes andeuten.

Wir haben Grund anzunehmen, daß Schongauer nicht nach 1450 geboren ist, er muß also auch in den siebziger Jahren viel gestochen haben, da so vollendete Blätter wie die der Apostel spätestens schon 1480 entstanden sind. Ihnen gehen voran: die Passion, die großen quadratischen Blätter, die Kreuzschleppung und das Marienleben, eine so große Reihe von Arbeiten, daß ein Jahrzehnt für ihre Entstehungszeit nicht zu viel sein dürfte.

Man täusche sich auch nicht darüber, daß wir durch datierte Kopien kaum viel weiter kommen werden. Denn selbstverständlich wurde nicht Schongauer kopiert, als er ein noch unbekannter Anfänger war, sondern erst von der Zeit an, wo er sich durch eine imponierende Reihe von Leistungen einen Ruf gegründet hatte und solchen Einfluß auf den Zeitgeschmack gewann, daß seine Nachahmung einem minder begabten Künstler vorteilhaft erschien. Diese Dinge haben sich doch nie geändert; und ein Künstler, der neues zu sagen hat, wurde damals nicht Mode über Nacht wie in anderen Zeiten.

Die Fülle der Kopien, die in den achtziger Jahren plötzlich überall emportauchen, und von denen natürlich nur der

---

[36]) Gefunden von Alf. Schmid. Repertorium f. Kw. 1892 pag. 24.

[37]) Der Verfasser verdankt diese Nachricht dem gütigen Hinweis des Herrn Dr. Flechsig in Braunschweig.

kleinste Teil datiert ist, beweisen vielmehr, daß Schongauers entscheidende Entwicklung früher anzusetzen ist; ihr geringer künstlerischer Wert, daß Schongauer schon damals dem urteilslosen Publikum begehrlich war, daß er Mode geworden war.

Gibt es nun keine andere Möglichkeit, über die Entstehungszeit der Oeuvre sich klar zu werden?

Wir besitzen ein festes Datum für ein schongauersches Werk: das Jahr 1473 für die Madonna im Rosenhag, die Kolmarer Tafel.

Ein Vergleich der Madonna mit den Darstellungen der Stiche fördert nun alsbald ein greifbares Resultat: die Tafel bildet stilistisch die Zwischenstufe zwischen der Madonna mit dem Papagei B. 29 und der stehenden Madonna B. 28. Auf die Ähnlichkeit von B. 29 mit der Rosenhagmadonna wies schon Lübke hin,[38]) nur zog er noch nicht die naheliegende Konsequenz, daß damit etwas für die Entstehungszeit gewonnen sei. Die Zeichnung auf B. 29 ist ungeschickter — man beachte nur die linken Hände und die sehr ähnliche Zeichnung des Gesichtes —, es muß also der Stich der Rosenhagmadonna noch vorangehen, muß also vor 1473 entstanden sein.

Damit stimmt auch überein, daß die krönenden Engel auf dem noch früheren Stiche B. 31 gegen die auf der Tafel große Mängel aufweisen; andererseits beweist die ganz gleiche Art, wie die Engel die Krone halten, daß sie im Anschlusse an den Kupferstich gemalt sind. Die umgekehrte Annahme macht auch die gleichseitige Entsprechung unwahrscheinlich.

Die Weiterentwicklung der linken Hand illustriert der Stich der Madonna B. 28. Hier ist in der Biegung der Gelenke und der Biegung der Finger eine Festigkeit gewonnen, die auch über das hinausgeht, was das Tafelbild bietet.

Es ist damit zur Gewißheit geworden, daß die Madonna mit dem Papagei B. 29 vor dem Bilde, die stehende Madonna B. 28 danach entstanden sind.

---

[38]) Lübke, W. Schongauer-Studien. Zeitschrift für bildende Kunst 1881. Bd. 16 pag. 77.

Die beiden Stiche liegen in der Chronologie nicht allzu weit auseinander; zwischen ihnen steht das Marienleben und die große Kreuztragung. Berücksichtigen wir also, daß die Verwandtschaft der Rosenhagmadonna zu B. 29 näher ist als zu B. 28, so dürfen wir annehmen, daß das Marienleben ungefähr im Jahre 1473 entstanden ist.

Auf der Düsseldorfer Ausstellung von 1904 war der Flügelaltar der heiligen Anna aus St. Maria zur Wiese in Soest ausgestellt,[39]) die Arbeit eines westfälischen Meisters. Auf seinem rechten Flügel befindet sich eine Anbetung, deren vordere Gruppe: die Madonna mit dem knienden Könige, genau den Geist atmet, der aus dem Stiche Schongauers B. 6 spricht. Die Tafel ist neuerdings zu Franz von Bocholt in Beziehung gebracht wegen der „stecherischen Manier" (Clemen), doch ist eine Abhängigkeit vom Stiche Schongauers, die ja bei Franz von Bocholt nahe läge, nicht erweisbar. Das Bild trägt das Datum 1473, bestätigt uns also, daß eine Ansetzung der Jugendwerke in den Anfang der siebziger Jahre durchaus auch dem Zeitstil entspricht.

Sidney Colvin veröffentlichte im 6. Bande des Jahrbuches der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen zwei Zeichnungen Martin Schongauers, die sich im Besitze des Britischen Museums befinden. Die erste trägt Schongauers Monogramm und die Jahreszahl 1469. Der Stil des Blattes, das eine stehende Frau mit einem Flügel in der Hand darstellt, ist unverkennbar der Stil der klugen und törichten Jungfrauen. Es würde also dieses Datum das ganze chronologische Gebäude umstoßen — wenn es echt wäre. Doch hat schon Daniel Burckhardt[40]) die Jahreszahl als das Werk eines modernen Fälschers erkannt.

Wichtiger ist die andere Zeichnung, die den Erlöser darstellt. Sie trägt am oberen Rande den Vermerk Albrecht Dürers:[41]) „Das hat hubsch Martin gemacht im 1469 jor."

Der Stil der Zeichnung ist unbedingt der des Marienlebens,

[39]) Photographiert von Bruckmann, München 1905. No. 120.

[40]) a. a. O. pag. 6.

[41]) Neben Sidney Colvin erklärten sich Ch. Ephrussi und Dr. Lippmann unbedingt für die Autorschaft Dürers.

MEISTER A. G. AUS DEM WÜRZBURGER MISSALE VON 1481.

und schon Sidney Colvin weist mit Recht auf die Verwandtschaft mit dem Marientode B. 33 hin. Am linken Bildrande befindet sich sogar ein Kopf in Vorderansicht, der dem der Zeichnung sehr ähnlich ist. Die Strichführung ist durchaus die gleiche.

Es ist bekannt, daß Albrecht Dürer Zeichnungen Martin Schongauers gesammelt hat und mit einem Datum versah. Wir wissen auch durch Heinecken[42]) von einer schongauerischen Zeichnung, die von Dürers Hand die Inschrift trug: „Dis hat der Hipsch Martin gerissen im 1470sten Jar, da er ein junger Geselle was, das hab ich Albrecht Dürer erfarn, und ihm zu Ern dahergeschrieben, im 1517. Jar."

Sicherlich hat Dürer darin richtig gesehen, daß es sich um eine Jugendarbeit Schongauers handelte. Woher er aber die Jahreszahl erfahren haben könnte, ist nicht ersichtlich. Denn auf dem Blatte stand sie nicht — sonst hätte ja Dürer keine Veranlassung gehabt, sie hinaufzuschreiben — und die Worte von 1517: „Das hab ich Albrecht Dürer erfarn" sprechen nicht dafür, daß seine Quelle völlig einwandsfrei war.

Sei dem wie ihm wolle — nennt er eine Zeichnung, der er das Datum 1470 gibt, ein Jugendwerk, so ist damit bewiesen, daß er die von ihm 1469 datierte Zeichnung auch als die Arbeit eines jungen Gesellen angesehen hat.

Fassen wir alle diese Momente zusammen, so werden wir die Epoche der Jugendwerke von 1469—1474 zu datieren haben.

Nach vielfachen Untersuchungen ist über das Geburts-Jahr Martin Schongauers die Einigung erzielt, daß man es wenig vor 1450 anzusetzen habe.

Da diese Annahme kaum noch Widerspruch finden dürfte, soll auf die umständliche Beweisführung hier nicht noch einmal eingegangen werden.

Jedoch hat in neuerer Zeit Max Bach[43]) versucht, an diesen allgemein angenommenen Daten zu rütteln. Was er über die

---

[42]) Heinecken. Neue Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen 1786 pag. 405.

[43]) Bach, M., Repertorium Bd. 22 pag. 111—114.

Möglichkeit sagt, daß Schongauer früher geboren sein könne, beweist noch nichts; daß Martin Schongauer im Jahre 1469 Hausbesitzer gewesen sein soll, nötigt auch noch nicht, mit dem Geburtsjahre wieder soweit zurück zu gehen, daß das Münchener Porträt des Burkmaier 1453 gelesen werden darf. Ob die Rosenhagmadonna Veranlassung geben muß, das Geburtsjahr möglichst hinaufzurücken, scheint mindestens zweifelhaft. Denn der Manierismus, den man in dem Bilde erkennt, erklärt sich viel besser als jugendliche Unreife, da wir gesehen haben, daß auch die frühen Stiche etwas Ähnliches verraten — deshalb denn auch die Übereinstimmung mit Kupferstichen, die das frühe Monogramm aufweisen.

Schließlich bliebe dann noch die Matrikeleintragung von 1465 unerklärt. Und das ist bedenklich, denn es steht in dem Leipziger Universitätsbuch klar und deutlich: „1465 Martinus Schöngawer de Colmar X" (Immatrikulationsgebühr).[44])

Es bestätigen also auch die archivalischen Forschungen die Annahme des Geburtsdatums um 1448.

Das Würzburger Missale von 1481 gedruckt bei Georg Ryser enthält am Schlusse ein Privilegiumswappen von der Hand des Meisters A. G. (Albrecht Glockenton), des Schülers Martin Schongauers. Die wappenhaltenden Engel rechts sind von einer solchen Feinheit der Zeichnung, bei aller Ähnlichkeit mit dem Engel der Taufe B. 8 von einer so viel größeren stilistischen Reife, daß es selbstverständlich nicht angeht, den Meister um 1481 noch in einem Stil arbeiten zu lassen, den der Schüler und Kopist schon überwunden hat. Die Art zu zeichnen ist vielmehr durchaus die der Apostel und der kleinen Verkündigung.

Die Taufe Christi muß also vor 1481 liegen. Sie gehört zu der Folge der quadratischen Blätter, die mit der Passion die Gruppe der Werke „im werdenden Stil" bilden. Ihnen

---

[44]) Burckhardt, D. Jahrbuch der Königl. Preuß. Kunstsammlungen Bd. 14 Berlin 1893. pag 163. — Selbstverständlich ist Martin Schongauer immatrikuliert als Beamter der Universität, wahrscheinlich als Buchmaler. Die Universität beschäftigte ihn und nahm ihn deshalb in ihren Verband auf. Man denke an Dürers Aufenthalt in Basel.

folgen die Apostel, die — wie oben bewiesen — spätestens im Jahre 1480 entstanden sein müssen. Da für das Marienleben das ungefähre Datum 1473 gewonnen ist, wir die Jugendwerke aber mit Rücksicht auf die noch folgende Gruppe der Kreuzschleppung erst im Jahre 1474 abschließen lassen, so ergibt sich für die Werke „im werdenden Stil", die zwischen den Aposteln und der Kreuzigung liegen, die Zeit von 1474 bis spätestens 1479.

MEISTER A. G. AUS DEM WÜRZBURGER MISSALE VON 1484.

Dazu will auch gut passen der Holzschnitt der Taufe im „Spiegel menschl. Behaltnisse", der 1476 bei Sorg in Augsburg gedruckt wurde.[45]) Die Ähnlichkeit dieser Arbeit zu B. 8 ist groß, wenn auch eine direkte Abhängigkeit sich nirgends erkennen läßt; sie beweist nur, daß um 1476 eine solche Darstellung Zeitstil war.

Der Augsburger Schatzbehalter desselben Jahres, der auch bei Sorg gedruckt ist, enthält eine Darstellung von Christus und Maria, ganz ähnlich der Schongauers in B. 73.

In der Ausgabe des Würzburger Missale von 1484 befindet sich eine Kopie der Kreuzigung Martin Schongauers B. 22. Das nur wenige Zentimeter hohe Blatt trägt das Monogramm des Meisters A. G. Man sieht nur allzu deutlich, daß es der Stecher auf ein Bravourstück abgesehen hat, daß er einen früheren schongauerschen Stich in dem neuen Miniaturstil geben will, den der Meister mit den Aposteln und der kleinen Verkündigung B. 3 eingeleitet hatte. Auf einer eigroßen Fläche ist hier ein mikroskopisches Kunststück ausgeführt ziemlich widerlicher Natur. Es ist aber die konsequenteste Fortsetzung der Art, die bei Schongauer in der kleinen Madonna B. 27

[45]) Derselbe Holzschnitt auch im Marienleben (Hain 4057), das auch 1476 bei Sorg erschien.

gipfelt. Es überrascht, wie diese Momente unsere Chronologie bestätigen. Der Augenblick, in dem der Schüler einen Stil zur ausgesprochensten Manier steigert, wird also der sein, wo der Meister sich neuen Zielen zuwendet. Damit ist das Datum für die der kleinen Madonna B. 27 folgenden Werke gewonnen, die Zeit, wo der reine Stil einsetzt.

Um 1484 werden also die Evangelistensymbole anzusetzen sein.

Ob Schongauer bis zum Ende seines Lebens gestochen hat, ob er die letzten Jahre schon gekränkelt hat, wie man aus der Stiftung der Seelenmesse für sich und seine Eltern im Jahre 1488 geschlossen hat; ob er sich nach seiner Übersiedelung nach Breisach (1489) nur noch den umfangreichen Bildaufträgen gewidmet hat, ist uns nicht bekannt.

Für das historische Bild des Kupferstechers ist das auch ziemlich gleichgültig; wir können dem Schongauer folgen bis zur Höhe, wir können seine Arbeiten bis dahin datieren, es kann also die Frage ruhig offen bleiben, ob die Verkündigung B. 1 und 2 im Jahre 1488 oder 1491 entstanden ist. Viel früher kann sie kaum entstanden sein, denn die letzte Epoche, die mit den Evangelistensymbolen beginnt, umfaßt 38 Stiche, also fast den dritten Teil des ganzen Werkes. Wir werden darum aus diesem Gesichtspunkte heraus kaum die Annahme eines mehrjährigen Siechtums befürworten. Die Chronologie der Stiche innerhalb dieser letzten Periode ist ja festgestellt, und es mag sich ein jeder ausrechnen, wann wohl die klugen und törichten Jungfrauen, wann die Heiligenbilder entstanden sein mögen.

Ehe wir diesen Abschnitt beschließen, ist noch über einige Kopien zu handeln, die unserer Datierung zu widersprechen scheinen.

Die „Gaistlich usslegung des lebens Jhesu Christi" (Hain 2146), eine Inkunabel s. a. e. l., enthält eine Fülle von Kopien schongauerscher Stiche. Benutzt sind B. 2 (?), 4, 5, 6, 8, 9, 11—19 mit Ausnahme von 16, und B. 21.

Richard Muther[46]) hat in diesem Werke ein Ulmer Pro-

[46]) Muther. Die deutsche Buchillustration der Gothik und Frührenaissance 1884. pag. 23.

dukt erkannt, setzt aber — trotzdem er die Abhängigkeit von Schongauer erwähnt — seine Entstehungszeit um 1470.

Kautzsch[47]) nimmt zwar an, daß die Holzschnitte den Stil der Bilder im Äsop von 1475 vollenden, glaubt aber auch, daß die Inkunabel der Kölner Bibel von 1479 noch vorangehe.

Nun erwähnt Muther, daß die Darstellung des Fegefeuers im „Seelenwurzgarten" kopiert sei, der 1483 von Konrad Dinkmut in Ulm gedruckt ist. Hier hat sich Muther geirrt, das Verhältnis ist vielmehr umgekehrt, die Darstellung im Seelenwurzgarten ist die Vorlage, die geistliche „Auslegung" also sicher nach 1483 entstanden. Denn erstens ist der Holzschnitt im Seelenwurzgarten trotz desselben Buchformates beträchtlich größer und dementsprechend auch der Maßstab aller Figuren. Zweitens zeigt der Seelenwurzgarten einen sehr viel früheren Stil. Die Zeichnung des Nackten ist durchaus die altertümliche: die Innenzeichnung mangelt, der Brustkorb ist unnatürlich betont und die Linie vom Nabel zum Glied, die sogenannte linea alba, ist überall noch deutlich gegeben. In dem anderen Holzschnitte ist dagegen all dieses im Sinne einer späteren Zeit umgewandelt.

Der Kopist verrät sich aber deutlich in dem Paar rechts unten. Ein nackter Mann ist im Begriff, mit der Rechten ein Weib zu schlagen, während er sie mit der Linken am Haar festhält. Das Weib wehrt ihn mit der rechten Hand ab, indem es über den linken Arm des Mannes greifend die Hand gegen seine Brust preßt. Dem Kopisten kam das Motiv offenbar zu archaisch vor, und er legte deshalb die Hand in lässiger Geste ruhig über den Oberarm des Mannes. Er vermeidet also zwar die Schlangenbewegung des Armes, macht aber die Handlung sinnlos. Es ist ebenso bezeichnend für die spätere Entstehung, daß er die zum Schlage ausholende Linke des Mannes ballt.

Den Ergebnissen unserer Datierung droht schließlich noch Gefahr durch eine Behauptung von Max Lehrs, der in seinem

---

[47]) Rudolf Kautzsch. Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479 (1896) pag. 60.

Aufsatze über den Meister der Boccaciobilder[48]) auf eine Schwertlilie aufmerksam macht, die sich auf dem dritten Blatte der Boccacioillustrationen befindet, und der man eine Ähnlichkeit mit der Blume auf dem Stiche des heiligen Christophorus B. 48 nicht absprechen kann. Lehrs vermutet, daß der schongauersche Stich als Vorlage gedient habe, fügt aber selber hinzu, daß das Abhängigkeitsverhältnis nicht über jeden Zweifel erhaben sei.

Wenn es tatsächlich bestände, müßte der Stich vor 1476 entstanden sein. Das ist nun schon an sich unwahrscheinlich, wird es aber deshalb vor allen Dingen, weil sehr ähnliche Schwertlilien häufiger in der Zeit vorkommen. So befindet sich auf der Tafel des heiligen Thomas von Aquino, im Germanischen Museum zu Nürnberg, Katalog Nr. 103, eine Schwertlilie, die so große Ähnlichkeiten mit der Schongauers zeigt, daß man nur ungern die Beziehung zu dem Stich aufgibt; aber der Stil der ganzen Tafel spricht deutlich für ihre Entstehung vor 1470. Thode hat das Bild dem Hans Pleydenwurff zugeschrieben.

Der bekannte Teppich des Bamberger Museums, der neben mehreren Kopien nach Israel von Meckenem die Grablegung der schongauerschen Passion entlehnt hat, kann für die Datierung nicht angezogen werden, weil eine genaue Untersuchung ergab, daß die Nachricht der Kunstchronik,[49]) er stamme aus dem Jahre 1480, sich auf keine positiven Argumente stützt.

Auch die Notiz bei Geisberg,[50]) das Altärchen in der Sakristei des Ulmer Münsters mit Kopien der Passion sei 1479 datiert, bestätigte sich nicht.

---

[48]) Lehrs. Der Meister der Boccaciobilder. Jahrbuch der Königl. Preuß. Kunstsammlungen 1902. pag. 124.

[49]) Kunstchronik Bd. 10. 1874 Spalte 76.

[50]) Geisberg. Israel von Meckenem. Straßburg 1903. pag. 116.

VERZEICHNIS DER KUPFERSTICHE IN CHRONOLOGISCHER FOLGE

JUGENDWERKE 1469–74

a) Die Anfänge

1 Maria von zwei Engeln gekrönt B. 31
2 Der Schmerzensmann B. 69
3 Der Auszug nach dem Markt B. 88
4 St. Georg im Rund B. 51
*5 Die kleine Kreuzigung B 23

b) Das Marienleben

6 St. Antonius mit den Dämonen B. 47
*7 Die Madonna mit dem Papagei B. 29
8 Die größere Geburt B. 4
9 Die Anbetung der Könige B. 6
10 Die Flucht nach Ägypten B 7
11 Der Tod der Maria B. 33
12 Der Krummstab B. 106

c) Die große Kreuztragung

13 Die große Kreuztragung B. 21
14 Johannes der Täufer B. 54
*15 Der hl. Martin B. 57
16 Der Müller B. 89.
17 Die beiden Krieger im Gespräch B. 90
18 Die Hirsche B. 94
19 Das Rauchfaß B. 107
20 Ein Blattornament B. 109
21 Ein Blattornament B. 110
22 Das Ornament mit dem Papagei B. 114

WERKE IM WERDENDEN STIL 1474–79

a) Die Blätter vor der Passion.

*23 Die große Kreuzigung B. 25
24 Gott Vater auf dem Thron B. 70
*25 Die kleinste Kreuzigung
*26 Die Kreuzigung mit Pilatus B. 22
27 Die Madonna auf der Rasenbank B. 30
28 Die große stehende Madonna B. 28
29 Die Madonna im Hofe B. 32
30 Gott Vater und Maria auf dem Thron B. 71
31 Gott Vater krönt die Maria B. 72
32 Die kleinere Geburt B. 5
33 Die Taufe Christi B. 8
34 Christus und Magdalena B. 26
35 Die hl. Katharina B. 65
*36 Die Kreuzigung mit den würfelnden Kriegsknechten B. 24
37 Das Zuchtschwein B. 95
38 Das Ornament aus Hopfenpflanzen B. 115

b) Die Passion

39 Christus am Ölberge B. 9.
40 Die Gefangennehmung B. 10
41 Christus vor dem Hohenpriester B. 11
42 Die Geißelung B. 12
43 Die Dornenkrönung B. 13
*44 Christus vor Pilatus B. 14
45 Christus vor dem Volke B. 15
46 Die Kreuztragung B. 16
*47 Christus am Kreuze B. 17
*48 Die Grablegung B. 18
49 Christus in der Vorhölle B. 19
50 Die Auferstehung B. 20.

WERKE IM FEINEN STIL 1479–84

a) Die zwölf Apostel

*51 Matthäus B. 41
*52 Simon B. 43
53 Johannes B. 37
54 Andreas B. 35
55 Jakobus minor B. 40
56 Paulus B. 45
57 Petrus B. 34
58 Bartholomäus B. 39

59 Judas Thadäus B. 42
60 Jakobus maior B. 36
61 Philippus B. 38
62 Thomas B. 44

b) Die kleine Verkündigung

*63 Die kleine Verkündigung B. 3
64 Ein Rankenornament B. 113
65 Das Ornament mit der Eule B. 108
66 Die hl. Barbara B. 63
67 Die hl. Katharina B. 64
68 Der hl. Antonius B. 46
69 Der segnende Christus B. 68
70 Der Bischof B. 61
*71 Die hl. Veronika B. 66
*72 Die kleine stehende Madonna B. 27
73 Der kleine Erlöser mit der Weltkugel B. 67
74 Der kleine hl. Sebastian B. 60
*75 Der kleine hl. Georg B. 50
76 Die Lehrbuben B. 91
*77 Ein Blattornament B. 111

WERKE IM REINEN STIL

[Nach 1484]

a) Die Evangelistensymbole

*78 Symbol des Evangelisten Matthäus B. 73
79 „ „ „ Markus B. 74
80 „ „ „ Lukas B. 75
81 „ „ „ Johannes B. 76

b) Die Wappen.

82 Das Wappen mit dem geflügelten Engel B. 96
83 „ „ „ der sitzenden Frau B. 97
84 „ „ „ dem Schwan B. 98
85 „ „ „ der stehenden Frau B. 99
86 „ „ „ der säugenden Frau B. 100
*87 „ „ „ dem knienden Mann B. 101.
88 „ „ „ dem sitzenden Bauer B. 102
89 „ „ „ dem Windhunde B. 103
90 „ „ „ dem Hirsch B. 104
91 „ „ „ dem Mohrenkopf B. 105
92 Der Elefant B. 92

c) Die Heiligen

93 Der hl. Christophorus B. 48
*94 Der hl. Johannes auf Patmos B. 55
95 Der Erzengel Michael B. 58
*96 Der große hl. Sebastian B. 59
97 Der hl. Stephanus B. 49
*98 Die hl. Agnes B. 62
99 Ein Blattornament B. 112

d) Die klugen und die törichten Jungfrauen

*100 Das kleine Bandornament B. 116
101 Die kluge Jungfrau B. 77
102 „ „ „ B. 78
103 „ „ „ B. 79
104 „ „ „ B. 80
105 „ „ „ B. 81
*106 Die törichte Jungfrau B. 82
*107 „ „ „ B. 83
108 „ „ „ B. 84
109 „ „ „ B. 85
110 „ „ „ B. 86

WERKE IM GROSSEN STIL

*111 Der hl. Laurentius B. 56.
*112 Der Engel der Verkündigung B. 1
*113 Die Maria der Verkündigung B. 2
*114 Der Greif B. 93
*115 Die Halbfigur einer törichten Jungfrau

Setzmaschinensatz und Druck der Deutschen Buch- und Kunstdruckerei, G. m. b. H.,
Zossen — Berlin SW. 11.

85-1319357

E M